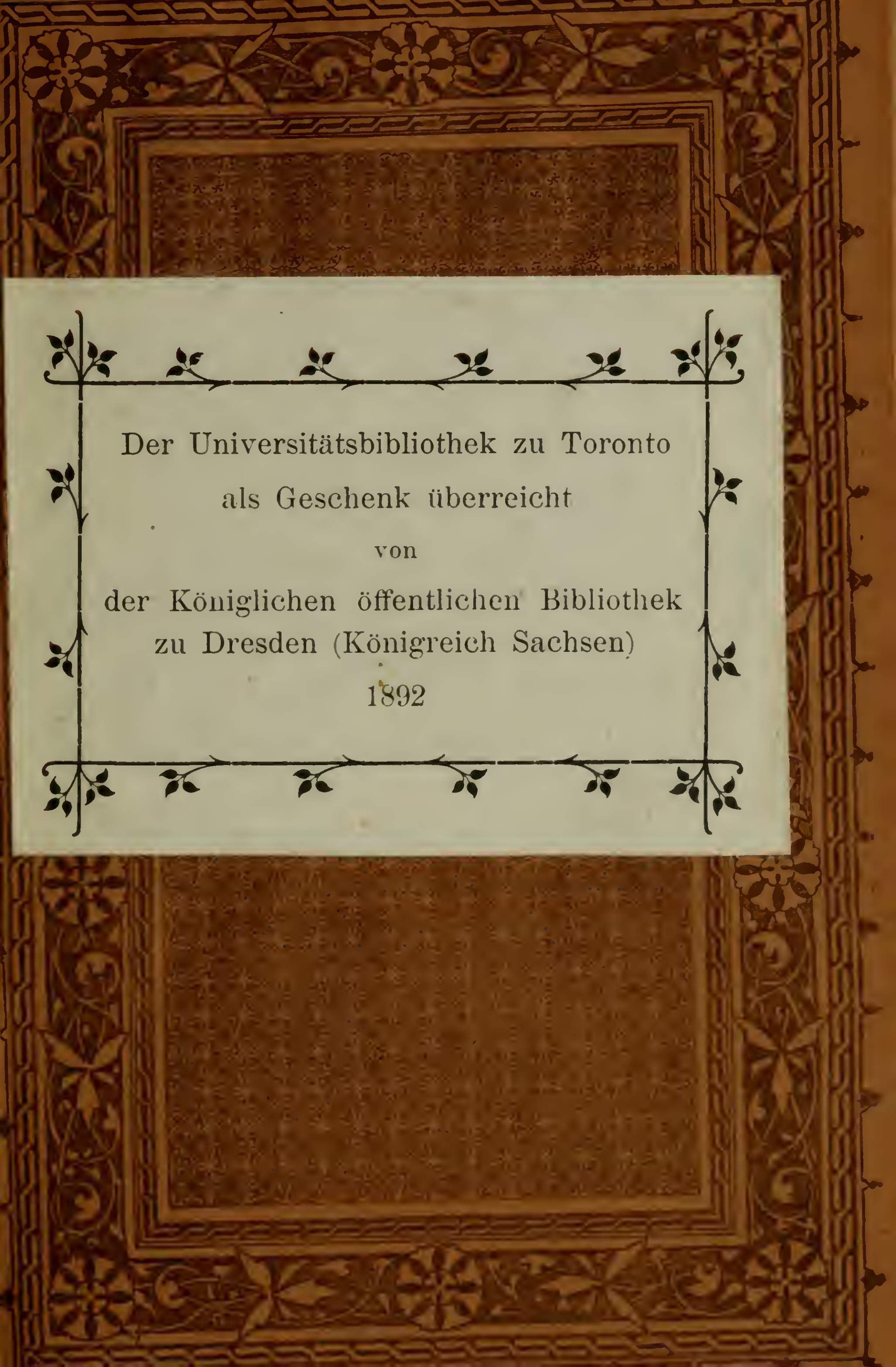



Cotta'sche
Bibliothek
der
Weltlitteratur.
Shakespeares
Leben.









Shakespeare-Büste (nach der Totenmaske) zu Stratford, vor 1622 errichtet.

Shakespeare in der Rolle des alten Knowell nach Droeshuts Stich, Titelbild der Folio von 1623.

Autographe Shakespeares (nach Drake): 1) von einer Pfandverschreibung 1612; 2) nach Malones Stich Nr. X; 3—5) Unterschriften im Testamente.

Shakespeare

von

Max Koch,
Dozent an der Universität Marburg i. H.

Supplement zu den Werken des Dichters.



Stuttgart.
J. G. Cotta'sche Buchhandlung. | Gebrüder Kröner, Verlagshandlung.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

Moriz Carriere

zugeeignet

in dankbarer Verehrung.



Inhalt.

Ben Jonson.

Dem Andenken meines Geliebten, des Autors Mr. William Shakespeare und dessen was er uns hinterlassen hat.

1623.

Nicht daß dein Name uns erwecke Neid,
Mein Shakespeare, preis' ich deine Herrlichkeit,
Denn wie man dich auch rühmen mag und preisen:
Zu hohen Ruhm kann keiner dir erweisen!
Das ist so wahr, wie alle Welt es spricht. 5
Doch mit der großen Menge geh' ich nicht,
Die, dumm und urteilslos, im besten Fall
Nichts beut als andrer Stimmen Widerhall;
Auch nicht mit blinder Liebe, die nur tappt
Im Dunkeln und die Wahrheit gern verkappt; 10
Auch nicht mit Heuchlern, die nur scheinbar loben
Und heimlich gerne stürzten, was erhoben.
Es wäre das, als rühmt ein Kuppler sehr
Uns eine Frau — was könnt' ihr schaden mehr?
Allein du stehst so hoch, daß dir nicht not 15
Das Schmeicheln thut, dich Bosheit nicht bedroht.
Du, Seele unsrer Zeit, kamst sie zu schmücken
Als unsrer Bühne Wunder und Entzücken!
Steh auf, mein Shakespeare! Ich will dich nicht sehn
Bei Chaucers oder Spensers Gruft, nicht flehn 20
Zu Beaumont, daß er trete Raum dir ab,
Du bist ein Monument auch ohne Grab
Und lebst, solange deine Werke leben
Und unser Geist, dir Lob und Preis zu geben —
Drum halt' ich dich getrennt von diesen Meistern, 25

Wohl großen, aber dir nicht gleichen Geistern.
Könnt' ich im Urteil deinen Wert erreichen,
Würd' ich mit andern Dichtern dich vergleichen
Und zeigen, wie du Lilly oder Kyd
Weit überholst, selbst Marlowes mächtigen Schritt. 30
Und wußtest du auch wenig nur Latein,
Noch weniger Griechisch, war doch Größe dein,
Davor sich selbst der donnernde Aeschylus,
Euripides, Sophokles beugen muß
Gleichwie Pacuvius, Accius, Seneka. 35
O, wären sie, dich zu bewundern, da!
Sie aus der Gruft möcht' ich heraufbeschwören,
Deines Kothurns erhabnen Schritt zu hören.
Voll Stolz war Rom, voll Uebermut Athen, —
Sie haben deinesgleichen nicht gesehn! 40
Triumph, Britannien! Du nennst ihn dein eigen,
Dem sich Europas Bühnen alle neigen.
Nicht nur für unsre Zeit lebt er —: für immer!
Noch standen in der Jugend Morgenschimmer
Die Musen, als er wie Apollo kam 45
Und unser Ohr und Herz gefangen nahm.
Stolz war auf seinen schaffenden Verstand
Selbst die Natur, trug freudig sein Gewand,
So reich gesponnen und so fein gewoben,
Daß sie seitdem nichts andres mehr mag loben. 50
Selbst Aristophanes, so scharf und spitzig,
Terenz, so zierlich, Plautus, der so witzig,
Mißfallen jetzt, veraltet und verbannt,
Als wären sie nicht der Natur verwandt.
Doch darf ich der Natur nicht alles geben, 55
Auch deine Kunst, Shakespeare, muß ich erheben;
Denn ist auch Stoff des Dichters die Natur,
Wird Stoff zum Kunstwerk durch die Form doch nur,
Und wer will schaffen lebensvolle Zeilen
Wie du, der muß viel schmieden, hämmern, feilen, 60
Muß an der Musen Amboß stehn, wie du,
Die Formen bildend und sich selbst dazu.
Vielleicht bleibt doch der Lorbeer ihm verloren;

Ein Dichter wird gebildet wie geboren.
Du bist's! Sieh, wie des Vaters Angesicht 65
Fortlebt in seinen Kindern, also spricht
Sich deines Geists erhabne Abkunft ganz
In deinen Versen aus, voll Kunst und Glanz.
In jedem schwingst du einen Speer zum Streit
Ins Antlitz prahlender Unwissenheit. 70
O sähn wir dich aufs neue, süßer Schwan
Vom Avon, ziehn auf deiner stolzen Bahn!
Sähn wir, der so Elisabeth erfreute
Und Jakob, deinen hohen Flug noch heute
Am Themsestrand! — Doch nein, du wardst erhoben 75
Zum Himmel schon und strahlst als Sternbild oben.
Strahl' fort, du Stern der Dichter, strahl' hernieder!
Erhebe die gesunkne Bühne wieder,
Die trauernd wie die Nacht bärg' ihr Gesicht,
Blieb' ihr nicht Deiner Werke ew'ges Licht. 80

(Uebers. v. Fr. Bodenstedt.)

Milton.

Auf Shakespeare.

1630.

Was braucht für meines Shakespeares hehr Gebein
Ein Menschenalter häufen Stein auf Stein?
Soll bergen seiner heiligen Asche Frieden
Sich unter sternanragenden Pyramiden?
Sohn der Erinnrung, Ruhmes großer Erbe, 5
Braucht's solches Zeugnis, daß dein Nam' nie sterbe?
Du schufst im Staunen dir, das dich bewundert,
Ein Denkmal, überragend jed' Jahrhundert.
Denn weil, die mühevolle Kunst beschämend,
Dein Rhythmus schwebt, jed' Herz gefangen nehmend, 10
Dem deines Buches unschätzbare Gaben,
Die delphischen Zeilen, sich ins Innre graben,
Nimmst unsre Phantasie du mit dir fort,
Machst uns zu Marmor, staunend deinem Wort;
Und so liegst du in solchem Pomp begraben, 15
Daß Könige stürben, solche Gruft zu haben.

I.

Shakespeares Jugendzeit in Stratford.

Der erste, welcher in Deutschland eine allgemeine Litteraturgeschichte schrieb, der berühmte Polyhistor und Kieler Universitätsprofessor Daniel Georg Morhof, erwähnte in dem Kapitel „Von der Engelländer Poeterey" wohl Shakespeare, Fletcher, Beaumont; er setzte indessen zugleich auch aufrichtig hinzu, daß er wohl manches von Ben Jonson, aber nichts von den Werken dieser drei Dichter jemals gesehen habe (1682). Wenn dann in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ein oder der andere deutsche Leser des „Unterrichts von der teutschen Sprache und Poesie", z. B. der junge Lessing das Bedürfnis fühlte, näheres über den, Morhof unbekannt gebliebenen, englischen Dramatiker zu erfahren, und in dieser Absicht Jöchers treffliches „Kompendiöses Gelehrtenlexikon" aufschlug, so fand er hier folgende Belehrung: „Shakespeare Wilhelm, ein englischer Dramatikus, geboren zu Stratford 1564, ward schlecht auferzogen und verstund kein Latein, jedoch brachte er es in der Poesie sehr hoch. Er hatte ein scherzhaftes Gemüte, kunnte aber doch auch sehr ernsthaft sein und exzellierte in Tragödien. Er hatte viel sinnreiche und subtile Streitigkeiten mit Ben Jonson, wiewohl keiner von beiden viel damit gewann." So lautete ein gelehrtes, unparteiisches Urteil über Shakespeare in Deutschland 1715 und 1733. Ein Anhänger der französischen Regelmäßigkeit wie Gottsched konnte noch 1760 in seinem verdienstlichen „Handlexikon der schönen Wissenschaften und freien Künste" den Artikel Shakespear auf 21 Halbzeilen beschränken. „Die Engländer machen viel Wesens aus seinen theatralischen Gedichten, die an Zahl sehr groß sind, doch hat sich in neueren Zeiten eine gewisse Frau Lenox gefunden, die vielen seiner berühmtesten Stücke die Fehler gewiesen hat. Man hat noch andere Gedichte von ihm." Es werden dann sieben, größtenteils

Shakespeare fremde Epen und Heroiden aufgezählt, und mit der Bemerkung geschlossen, „unter seinen verliebten Gedichten sind verschiedene sehr glücklich geratene Sinngedichte". Gleichzeitig jedoch kamen bereits Lessings Litteraturbriefe heraus und sieben Jahre später die Hamburgische Dramaturgie. Wielands, Eschenburgs, A. W. Schlegels Uebersetzungen der Shakespeareschen Dramen erschienen noch vor Ablauf des Jahrhunderts; bald gab es keinen deutschen Schriftsteller mehr, wie ungebildet er sonst auch sein mochte, der nicht in der Kenntnis Shakespeares auf Morhof und Jöcher mit Spott herabsehen konnte. Von Shakespeares Dichtungen wußte man um die Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert in England und Deutschland wohl Bescheid; von Shakespeare, dem Dichter und Menschen hingegen konnte der gelehrteste seiner Biographen, Georg Steevens, gegen Ende des Jahrhunderts der Wahrheit gemäß bekennen: „Alles was man betreff Shakespeares mit einiger Sicherheit weiß, ist — daß er zu Stratford am Avon geboren war — heiratete und in Stratford Kinder hatte — nach London ging, wo er Schauspieler wurde, Gedichte und Dramen schrieb — nach Stratford zurückkehrte, sein Testament machte, starb und beerdigt wurde." Seit der Zeit, da dieses offene Bekenntnis des Nichtwissens niedergeschrieben worden ist, haben sich unausgesetzt deutsche und englische Philologen und Historiker mit all den fortgeschrittenen Hilfsmitteln der neueren Kritik aufs eifrigste bemüht, nicht nur den hinterlassenen gewaltigen Bau von allen fremden Entstellungen möglichst zu reinigen, den Grundriß, und aus ihm die Absicht des Erbauers kennen zu lernen; man ließ auch kein Mittel unversucht, um über die Person des Baumeisters selbst, sein Leben und Treiben genaue Kunde zu erlangen. Gar zu gerne hätte man vor dem gotischen Riesendome selbst auch die porträtgetreue Statue des Meisters, der ihn erbaut, aufgestellt. Doch es wollte nicht glücken, das Bild zusammenzusetzen. Der Eifer, uns mit Shakespeare dem Menschen bekannt zu machen, hat zu verschiedenen Malen dazu verleitet, den Forschungslustigen falsche Dokumente unterzubreiten. Andererseits hat die immer mehr hervortretende Gewißheit, daß wir niemals über Shakespeares Persönlichkeit die ersehnten näheren Aufschlüsse erlangen werden, zu den über alles Maß thörichten Phantastereien geführt, dem historisch beglaubigten Schauspieler und Dichter Shakespeare seine eigenen Werke abzusprechen. Durch sonderbare Schwärmer von rechts

und links mannigfach gehemmt, hat die ernste Forschung gewissenhaft ihres schwierigen Amtes gewaltet. Mehr als eine der überkommenen Mythen ist als solche erkannt und zerstört worden; zahlreiche unanfechtbare Thatsachen sind aus verschollenen Aktenbündeln neu bekannt geworden. Trotz allen angewandten Scharfsinnes und Forscherfleißes müssen wir aber am Ausgange des neunzehnten Jahrhunderts Steevens' klagendes Bekenntnis wiederholen. In den Thatsachen ist unsere Kenntnis über Shakespeares Person, seine Schicksale, sein Seelenleben während des abgelaufenen Jahrhunderts nur um weniges bereichert worden. Wenn wir uns auch gerne dem Glauben hingeben, wir vermöchten aus Gedichten und Schauspielen selbst den Menschen Shakespeare besser herauszufühlen, als dies früheren Lesergenerationen glückte: so handelt es sich hiebei doch immer eben nur um einen mehr oder weniger gut zu begründenden Glauben, aber leider um kein unumstößliches Wissen.

Und doch können wir uns rühmen, in der Erkenntnis des Dichters und Menschen Shakespeare während der letzten acht Jahrzehnte gewaltige Fortschritte gemacht zu haben. Früher betrachtete man Shakespeare vom Boden der jeweiligen Gegenwart aus, seine Dichtung als etwas Alleinstehendes. Alles hing für die Betrachtung gleichsam in der Luft; wir sahen Zweige und Früchte, aber nicht den Stamm und den Boden, aus dem sie sproßten. Nur allmählich gelang es, den unhistorischen Sinn des Zeitalters der Aufklärung abzustreifen. Eine ganz andere Fülle von Kenntnissen über Shakespeare und seine Werke hatten wir mit einem Schlage gewonnen, seit Goethe, als er das unerreichbare Muster einer Biographie uns schenkte, auch zugleich den für jede historische Monographie geltenden Grundsatz aussprach: „dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt."

Aus Warwickshire läßt die angelsächsische Volkssage und Poesie den Helden Guy hervorgehen, der die berühmteste der altenglischen Schlachten, Athelstans Kampf bei Brunanburgh, zu Gunsten seiner Landsgenossen entscheidet. Die normannischen Nachfolger des angelsächsischen Sagenheros haben es sich angelegen sein lassen, den Ruhm des Namens Warwick

mit unauslöschlichen Zügen in Englands Geschichtstafeln einzugraben. Ein Poet des siebzehnten Jahrhunderts konnte den Warwickgau als das Herz von England preisen, während gleichzeitig Shakespeare dem Namen seines Heimatgaues und dem mächtigsten seiner einstigen Grafen Weltruhm verschaffte. Von den ältesten Zeiten her führten verschiedene Hauptstraßen durch Warwickshire. Eine von ihnen, die den Verkehr zwischen Middlesex und der Irland gegenüberliegenden Küste vermittelt, überschreitet ungefähr halbwegs zwischen dem gelehrten Oxford und der Fabrikstadt Birmingham den Fluß Avon. Die Furt, durch welche Wanderer und Handelsleute hier übersetzten, gab der an ihr entstehenden Ansiedlung den Namen Stratford (straete-ford = Straßfurt). Ein Kloster erfüllte hier die Aufgabe eines Hospizes. König Johann gewährte dem Orte Marktfreiheit; König Eduard VI. schenkte dem Flecken am 28. Juni 1553, also nur ein Jahrzehnt vor Shakespeares Geburt, Stadtrechte. Dreißig Jahre später konnte der Geschichtschreiber Wilhelm Camden Stratford als einen kleinen, aber nicht übelaussehenden Handelsort (emporiolum non inelegans) rühmend erwähnen, während Garrick 1769 den Ort für den schmutzigsten und häßlichsten Flecken von ganz Großbritannien erklärte. Klein war das Städtchen freilich; es mochte in des Dichters Geburtsjahr etwa 1470 Einwohner zählen. Die Häuser waren unansehnlich, aus Fachwerk errichtet und wohl durchgehends mit Stroh gedeckt. Sumpfige Gräben, welche den ganzen Ort durchzogen, verursachten fortwährend Fieber und öfters Seuchen unter der Einwohnerschaft. Den Vorrechten des Dorfbewohners wollten die eben erst zu Städtern gewordenen Bürger noch nicht entsagen. Das älteste urkundliche Zeugnis, welches ein sonderbares Spiel des Zufalls uns über des Dichters Vater aufbewahrt hat, ist eben nicht geeignet für dessen ästhetischen Sinn zu sprechen. Mit einigen Nachbarn wurde er am 29. April 1552 um zwölf Pence gebüßt, weil er entgegen der Vorschrift des Magistrats einen Dunghaufen in der Straße aufgeschichtet hatte. Ein anderesmal ward er mit Genossen wegen Verunreinigung des Rinnsteins zur Strafe gezogen. Die Stadt Stratford wies eine unter Heinrich III. erbaute stattliche steinerne Brücke auf. Die Dreifaltigkeitskirche war ein imponierender Bau, und die von den Puritanern in der Folgezeit übertünchten Wandgemälde der Gildenkapelle haben dem Knaben, der später Giulio Romanos Werke begeistert pries, die erste Ahnung von der Kunst und ihren Wirkungen gegeben. Nicht in dem Hause, welches in

der Folge so viele Tausende von Pilgern andächtig als des Dichters Geburtsstätte verehrten, aber doch in derselben Straße, Henlystreet, wurde Wilhelm Shakespeare im April 1564, als Königin Elisabeth im siebenten Jahre über England und Irland herrschte, geboren. Es ist das gleiche Jahr, in dem auch Englands zweitgrößter Dramatiker Christoph Marlowe zur Welt kam, das Geburtsjahr Galileis, das Todesjahr von Kalvin und Michel Angelo. Den Geburtstag Shakespeares wissen wir nicht; getauft wurde er laut des Zeugnisses des Kirchenbuchs am 23. April, welches Datum dem 3. Mai des Gregorianischen Kalenders entspricht.

Wir Deutsche, die Shakespeare wie einen unserer eignen Dichter nun bereits während eines Säkulums geliebt und geehrt haben, nennen ihn mit besondrer Vorliebe einen germanischen Dichter. Die Berechtigung, ihn so zu nennen, ist von keiner Seite her noch angezweifelt worden; nachweisen jedoch läßt sich der germanische, d. h. angelsächsische Ursprung der Familie in dem ethnologisch vielfach gemischten Altengland keineswegs. Stratford selbst ist allerdings eine angelsächsische Niederlassung, die schon drei Jahrhunderte vor der Einwanderung der Normannen von dem Vizekönig Ethelard von Worcestershire an den Bischof von Worcester verschenkt wurde. Doch erst der Vater des Dichters hat sich in Stratford selbst ansässig gemacht, während sich in Warwickshire der Name Shakespeare bereits im vierzehnten Jahrhundert findet. In Stratfords Umgebung gab es viele Waliser, und der junge Dichter mag an ihnen seine Studien für Glendower, Fluellen und Sir Hugh gemacht haben. Der Versuch, seinen eignen Namen auf keltischen Ursprung zurückzuführen, darf als beseitigt gelten. Der Name ist angelsächsischer Prägung; ob wirklich Shakspere die grammatikalisch korrekte mittelenglische Schreibung wäre, bleibt zweifelhaft. Damit ist aber für die sächsische oder normannische Abstammung der Namensträger selbst noch nichts entschieden. „Schüttelspeer" mag als der von den Sachsen für die Lanzenknechte der normannischen Grafen von Warwick gebrauchte Spitzname gegolten haben; ebensogut kann die kriegerische Tüchtigkeit des einzelnen durch diese Bezeichnung von den Genossen geehrt worden sein. Zu Wortspielen wurde des Dichters Name, wie ja auch Goethe zu seinem Aerger ähnliches erfuhr, schon von den Zeitgenossen benutzt. Wie der Name eigentlich geschrieben werden sollte, ist ungewiß. Eine feste Orthographie hatte

sich im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts überhaupt noch nicht ausgebildet. In den Stratforder Ratsbüchern kommt der Name sechzehn Male in vierzehn verschiedenen Formen vor. Von den sechs Autogrammen des Dichters selbst ist nur eines vollkommen deutlich geschrieben: es lautet „Shakspere". Dagegen weisen alle alten Drucke bis auf zwei Ausnahmen die Form „Shakespeare" auf. Offenbar sprach man in London und in den gebildeten Kreisen die erste Silbe lang, die Stratforder und der Dichter selbst mit einem Provinzialismus kurz. Die Variationen des Namens von dem Shaxberd und Chasper der Zeitgenossen bis zu Bodmers Sasper sind oft seltsam genug. Gewöhnlich nimmt man 55 an; ein Amerikaner gab sich jedoch die Mühe ihrer 1906 nachzuweisen.

Das erste Familienglied, welches den später so mißhandelten Namen überhaupt schrieb, war vermutlich der Knabe William Shakespeare selber. Sein Großvater Richard, über den hinaus wir den Stammbaum nicht verfolgen können, hatte von dem im Kirchspiele Aston Kantlow zu Wilmekote ansässigen Robert Arden ein kleines Grundstück gepachtet. Von Richards Söhnen blieb der eine, Heinrich, wahrscheinlich der ältere, auf dem Gute zu Snitterfield, drei (englische) Meilen von Stratford entfernt, seßhaft, der jüngere um 1530 geborene Johann zog nach Stratford, wo er das Bürgerrecht erwarb. Am Schlusse der Rosenkriege soll die Familie Shakespeare sich Verdienste um die Sache des Grafen von Richmond erworben haben, die dieser dann als König Heinrich VII. belohnte. Die Thatsache selbst wird angezweifelt, in jedem Falle aber lernte William dies als Familientradition kennen, und bei der Niederschrift der beiden letzten Teile des Yorkischen Historienzyklus wird sich der jugendliche Dramatiker mit Stolz an diese Familientradition erinnert, von ihr in seiner Charakterschilderung des Lankasterprätendenten haben leiten lassen. Ebenso mußte der Dichter an seine eignen Vorfahren sich gemahnt fühlen, wenn er den Heldenkönig Heinrich V. die wackern Sassen (Yeomen) aufrufen läßt, sich der Pflege Englands wert zu zeigen und die Kraft genoßner Nahrung zu bewähren. Dem Stande dieser freien Sassen gehörten Shakespeares Vater und Großvater an. Als yeoman wird John Shakespeare in den Urkunden bezeichnet. Yeomen, erklärt ein Zeitgenosse Shakespeares, seien diejenigen, welche von unserm Gesetze legales homines genannt würden. In

ihnen beruhte der Kern und beste Teil des englischen Volkes. Aus ihnen ging der große Oliver Kromwell wie Shakespeare hervor. Yeomen „waren diejenigen, die in vergangenen Zeiten ganz Frankreich zittern machten. Und ob sie schon nicht wie die Gentlemen Master genannt werden oder Sir, was nur den Rittern eignet, so haben sie doch trefflich gute Dienste geleistet, und im Kampf der Schlachten waren die englischen Könige gewohnt unter ihnen, ihrem Fußvolk, zu halten, wie die französischen Könige unter ihren Berittenen. Der Fürst zeigte dadurch, worin seine Hauptkraft lag". Es läßt sich fast wörtlich auf Shakespeares Vater anwenden, was Harrison, dem wir diese Beschreibung verdanken, von der Yeomanry sagt: „Diese Art Leute haben einen gewissen Vorrang und stehen in höherer Achtung als Arbeiter und als der gewöhnliche Schlag von Handwerkern und leben meist reichlich, machen gute Häuser und bemühen sich, Reichtum zu erlangen: Sie sind auch größtenteils Pächter bei Gutsbesitzern — wie Shakespeares Großvater — oder mindestens Handwerker; und durch Viehzucht, durch den Besuch von Märkten und durch Halten von Dienstboten, und zwar nicht von müßigen Dienstboten, wie die Gentlemen thun, sondern von solchen, die für ihren eigenen und ihrer Herren Unterhalt arbeiten, kommen sie zu großem Vermögen, so daß viele von ihnen Grundbesitz von verschwenderischen Gentlemen zu kaufen imstande sind und häufig ihre Söhne auf Schulen, Universitäten oder Rechtsschulen schicken oder ihnen sonst genügenden Grundbesitz hinterlassen, so daß dieselben ohne Arbeit zu leben vermögen und auf solche Weise Gentlemen werden." Dieses Emporstreben können wir auch bei John Shakespeare wahrnehmen, nur scheint er eben nicht vom Glück begünstigt gewesen zu sein. Von 1551 an treffen wir ihn in Stratford, wo er fünf Jahre später bereits zwei Häuser besaß. In dieser Zeit (1556) starb der Gutsherr seines Vaters, Robert Arden zu Wilmekote. Dieser hatte seine Lieblingstochter Marie, die jüngste von sieben Töchtern, zur Testamentsvollstreckerin ernannt, eine Anordnung, die zu dem Schlusse berechtigt, daß der Vater ihr Klugheit und Entschlossenheit zutraute. Die Ardens waren nicht übermäßig wohlhabend, aber von altem angesehenem Adel; sie gehörten der Gentry, dem niederen Landadel, an. Es war demnach eine für die Familie Shakespeare ehrenvolle Verbindung, als 1557 der Pächtersohn die Tochter des Gutsherrn als sein Eheweib nach Stratford führen konnte.

Doch war die Heirat auch nach der materiellen Seite hin keine unvorteilhafte, da Mary Arden an unbeweglicher Habe das Gut Asbies mit 50 Acker Feld- und sechs Acker Wiesenland als väterliches Erbe ihrem Gatten zubrachte. Es wird in der Regel angenommen, daß große Männer, und besonders Dichter der Mutter mehr verdanken als dem Vater. Daher kömmt es, daß man das Porträt der Dichtermütter, man denke nur an die Frau Rat, meist mit liebevoller Genauigkeit zeichnet, den armen Vater dagegen mit offenbarer Mißgunst betrachtet. Bei Shakespeare ist nun eine solche Bevorzugung der Mutter kaum möglich, denn von Mary Arden, die im September 1608 in Stratford begraben worden ist, wissen wir schlechterdings nichts, als daß sie es nicht gewesen sein kann, die dem jungen Wilhelm im Lesen und Schreiben den ersten Unterricht erteilte, denn beides waren ihr selber fremde Künste. Sie war deshalb noch nicht schlechter erzogen als die große Mehrzahl der Töchter des kleinen Landadels. Ihr Gatte empfand diese Unkenntnis kaum als Mangel, denn höchst wahrscheinlich konnte auch er selbst seinen Namen nicht schreiben, sondern hatte, wie Kade im Heinrich VI. sagt, „dafür ein Zeichen wie ein ehrlicher, schlichter Mann". Diese ehrlich schlichten Männer bildeten in Stratford noch weitaus die Mehrzahl, denn wir finden, daß einmal von neunzehn Mitgliedern des Gemeinderats nur sieben imstande waren, ihren Namen zu schreiben. John Shakespeare erfreute sich jedenfalls des Vertrauens seiner Mitbürger. Nachdem er 1557 zum Bierkoster ernannt worden war, was auf eine eben nicht geringe Trinkfähigkeit schließen läßt, da das kleine Städtchen nicht weniger denn dreißig Bierhäuser besaß, ward er 1558 zum Polizeimeister, 1561 zum Stadtkämmerer erwählt. Am 4. Juli 1565 traf ihn die Wahl zum Aldermann, und vom Herbst 1568—69 bekleidete er die höchste städtische Würde, die des High Bailiff, welche ihn zur Führung des Prädikates Worshipful berechtigte. Das Amt entspricht ganz dem eines Stadtschultheißen, der Würde, die Goethes Großvater in Frankfurt bekleidete. Nachdem er vom 5. September 1571 bis 3. September 1572 noch einmal erster Aldermann gewesen war, ging er 1579 seiner Aldermannswürde verlustig, da er trotz wiederholter Aufforderungen lange Zeit keine Sitzung mehr besucht hatte. Der Grund dieser Vernachlässigung seiner Amtspflichten lag vielleicht darin, daß John Shalespeare in den siebziger Jahren eine Zeitlang nicht

in Stratford, sondern auf einer seiner benachbarten Ländereien wohnte. Vielleicht haben mißliche Vermögensverhältnisse oder Unzufriedenheit mit dem Stadtregimente sein Ausbleiben veranlaßt. Am Anfange der sechziger Jahre muß John Shakespeare sich in guten Vermögensverhältnissen befunden haben. Er beteiligte sich reichlich an Unterstützungen für die Armen und war imstande, der Stadtkasse öfters Vorschüsse zu machen. 1570 pachtete er ein größeres Grundstück und 1575 kaufte er zu den zwei ihm bereits gehörigen Häusern noch zwei neue in Henlystreet gelegene hinzu, darunter das später als Geburtsstätte des Dichters gefeierte Gebäude. 1578 dagegen verkaufte oder verpfändete John Shakespeare das Erbgut Asbies; 1579 verkaufte er einen Teil seines Besitzes zu Snitterfield. Mehrere städtische Abgaben wurden ihm erlassen, und 1592 erfahren wir, daß des Dichters Vater mit acht andern Stratforder Bürgern dem staatlich vorgeschriebenen Kirchenbesuch nicht nachkam, aus Furcht beim Verlassen seines Hauses wegen Schulden verhaftet zu werden. It is sayd, lautet der Bericht des kgl. Kommissärs Sir Lucy, that these last nine come not to churche for fear of processe for debte. In der gleichen Lage scheint John Shakespeare bereits 1586 einmal gewesen zu sein. Am 19. Januar 1586 konnte ein Pfändungsbefehl gegen ihn nicht ausgeführt werden, da keine bewegliche Habe vorhanden sei, und in den folgenden Monaten wurde dreimal ein Haftbefehl gegen Mr. John Shakespeare erlassen. Es waren dies schlechte Zeiten für ganz Warwickshire. Die Stratforder Bürgerschaft richtete 1590 an den Lord Schatzkanzler Burhleig eine Bittschrift, in der sie klagte, die Stadt sei sehr herabgekommen in Ermangelung der Tuch- und Garnmacherei, die sie früher besessen habe und durch welche eine Anzahl armer Leute beschäftigt und erhalten worden seien, die jetzt aus Arbeitsmangel in großer Dürftigkeit und Elend lebten. Der sonst blühende Wollhandel sei gänzlich in Verfall geraten. Da Shakespeares Vater mit dem Wollhandel zu thun hatte, so wird seine schlechte Lage wohl erklärlich. Wie aber lassen sich mit den angegebenen Thatsachen andere vereinigen? Trotz des Mangels an beweglichen Pfändungsobjekten blieb er in unangefochtenem Besitze seiner vier Häuser. Zur selben Zeit, da ihm Gemeindeumlagen erlassen wurden, bezahlte er für das Begräbnis seiner Tochter Anna die höchste in Stratford vorkommende Taxe. 1580 war er imstande, das entäußerte

Asbies wieder einzulösen, und begann, als Edmund Lamberts Sohn Johann, ein Verwandter der Ardens, die Rückgabe verweigerte, mit diesem einen Rechtsstreit, der erst nach siebzehn Jahren, als Shakespeares Sohn in London Mittel und Gönner gewonnen hatte, vor dem Kanzleigericht entschieden wurde. Edmund Lambert und sein Sohn aber wurden von dem jungen Dramatiker in „der Widerspenstigen Zähmung" als Christoph Schlau, Sohn des alten Schlau von Burton-on-the-Heath, dies war der Wohnsitz der Lamberts, verspottet.

Stratford war eines der Landstädtchen, bei denen die Redensart zutrifft, wenn der Bauer auf dem Felde arbeite, sei kein Bürger in der Stadt. Goethe hat in „Hermann und Dorothea" ähnliche idyllische Verhältnisse geschildert. Shakespeares Vater war in erster Reihe Landwirt; als solcher trieb er Schafzucht, woran sich naturgemäß ein Handel mit Wolle anreihte. Die ältesten Nachrichten nennen ihn einen bedeutenden Wollhändler (a considerable dealer in wool). Der einfache Wirtschaftsbetrieb der Zeit brachte es mit sich, daß auch im Hause geschlachtet ward. Da werden die Kinder des öftern zugeschaut haben; der frühreife Knabe mag dabei vielleicht einmal eine auffällige Bemerkung gemacht haben. Die spätere Generation, welche alle Gewerbe trennte, machte nun John Shakespeare zum Metzger und erzählte von dem Sohne, der des Vaters Handwerk mitbetrieben, die alberne Fabel: wenn er ein Kalb schlachtete, so that er es in hohem Stile und hielt dabei eine Rede. Ernster ist eine andere Mitteilung über des Vaters Thätigkeit zu nehmen. Er wird in den Stratforder Akten öfter als Handschuhmacher (glover) bezeichnet, zum Unterschiede von seinem Mitbürger John Shakespeare dem Schuster. Es ist kein Grund anzunehmen, daß neben Landwirtschaft und Wollhandel der Yeoman Shakespeare als Stratforder Bürger nicht auch ein Handwerk ausgeübt habe. In den Dramen seines Sohnes, besonders im „Wintermärchen", wollte man höchst eingehende und auffällige Kenntnis des Wollhandels finden; recht wohl möglich, daß auch hier Jugenderinnerungen dem Dichter zu Hilfe gekommen sind. Ob er aber jemals an dem Geschäfte des Vaters eigentlich teilgenommen hat, darüber wissen wir gar nichts. In jedem Falle wollte John Shakespeare seinem Sohne eine bessere Bildung angedeihen lassen, als er selbst genossen hatte.

John und Mary Shakespeare hatten bereits zwei Mädchen durch den Tod verloren, als sie am 23. April 1564 ihren ersten Knaben auf den Namen Guilelmus taufen ließen. Im Juni brach in Stratford die Pest aus, die bis zum 31. Dezember den sechsten Teil der Bevölkerung hinwegraffte. In den folgenden Jahren gebar Mary ihrem Gatten noch drei Knaben: Gilbert im Oktober 1566, Richard im März 1574, Edmund im Mai 1580, und zwei Mädchen: Johanna im April 1569 und Anna im September 1571. Anna erlebte kaum ihr achtes Jahr; Johanna dagegen starb mit Hinterlassung von vier Kindern als Witwe des Hutmachers Wilhelm Hart erst 1646 zu Stratford. Von Gilberts Leben und Tod wissen wir nichts; Richard ward am 4. Februar 1613 in Stratford begraben; Edmund begegnet uns als Schauspieler am Globetheater und wurde am 31. Dezember 1607 in der St. Saviourskirche zu London bestattet.

Nach dem Zeugnisse des hochgelehrten Ben Jonson verstand Shakespeare etwas Latein und etwas, aber noch weniger Griechisch. Wie viel oder wie wenig es sein mochte, gelernt mußte er beides in Stratford haben. Seit 1483 bestand dort eine Freischule, in welche Knaben aus der Stadt und Umgebung, die bereits Lesen und Schreiben gelernt haben mußten, in ihrem siebenten Jahre aufgenommen wurden. Wir haben also Shakespeares Eintritt in die Schule fürs Jahr 1571 anzunehmen. Die Schulzeit dauerte im Sommer von sechs Uhr morgens bis sechs Uhr abends; im Winter so lange das Tageslicht ausreichte. Einer von Shakespeares Lehrern, Thomas Jerkins, war ein Welscher; in ihm vermutet man das Original zu Sir Hugh Evans. Und auch das Examen des kleinen Wilhelm Blatt in den „lustigen Weibern von Windsor" (IV, 1) soll eine Erinnerung an das Schulleben des kleinen Wilhelm Shakespeare zu Stratford sein. Den anderen Lehrer, Thomas Hunt, wollte man, eigentlich ohne irgend einen Anhaltspunkt dafür zu haben, mit dem Holofernes in der „verlorenen Liebesmühe" identifizieren. So hoch entwickelt in einzelnen Kreisen der englischen Gesellschaft die klassische Bildung unter den drei letzten Tudorregierungen geworden war, von dem Bildungsgrade der Landlehrer und ihrem Unterrichte dürfen wir uns trotzdem keine sehr günstige Vorstellung machen. Der treffliche Roger Ascham hat es in seinem Buche „der Schulmeister" (1570) offen ausgesprochen, daß er mit der allgemein üblichen Sitte

des Lehrens und Prügelns in den gewöhnlichen Schulen durchaus nicht einverstanden sein könne. Die ältern Knaben mußten als Vorsager (prompters) den Lehrer unterstützen. Wir dürfen uns Shakespeare als einen rasch fassenden Schüler vorstellen, der bald zur Würde eines Vorsagers sich emporarbeitete und von seinen Lehrern in dieser Eigenschaft ausgenutzt wurde. Dies mag die Veranlassung zu dem Gerüchte gegeben haben, er müsse sehr gut Lateinisch verstanden haben, da er in seinen jüngeren Jahren Schulmeister auf dem Lande gewesen sei. Wie dürftig und pedantisch der Unterricht in der Stratforder Freischule auch gewesen sein mag, so viel wird der künftige Dichter hier doch gelernt haben, daß er lateinische Schriftsteller, Cicero, Plautus, Terenz, Ovid in der Ursprache lesen konnte. Mit dem Geschichtsunterrichte mag es höchst mißlich ausgesehen haben, dagegen wurde ihm die Mythologie, auf welche man im Renaissancezeitalter ja den größten Wert legte, gewiß tüchtig eingepaukt. Auch in der Muttersprache wird er Unterricht erhalten haben. Wann Shakespeare die Schule verließ, wissen wir nicht. Gewöhnlich scheint der Besuch der Grammarschool sieben Jahre gewährt zu haben. Dann hätte Shakespeare also 1578 seine Studien beendet. Ob eine weitere wissenschaftliche Ausbildung durch äußere Verhältnisse vereitelt oder von den Eltern gar nie ins Auge gefaßt worden war, läßt sich nicht bestimmen. War es doch im sechzehnten Jahrhundert in England wie in Deutschland, Hans Sachs ist hiefür Beispiel, etwas Gewöhnliches, Knaben, die von Anfang an fürs Handwerk bestimmt waren, vor dem Beginn ihrer Lehrzeit die lateinische Schule besuchen zu lassen. Nach dem Austritt aus der Schule blieb der junge Shakespeare aller Wahrscheinlichkeit nach noch mehrere Jahre in Stratford. Was er während der Zeit getrieben hat, ist von den verschiedenen Biographen verschiedentlich festgestellt worden: er war Handschuhmacher, Schullehrer, Metzger, Apothekerlehrling, Advokatenschreiber, Gärtnergehilfe; später Soldat, Matrose, Buchdrucker und anderes mehr. Naheliegend ist die Annahme, daß er gelegentlich sich an den Arbeiten des Vaters beteiligte. Für die Behauptung, er sei Schreiber bei einem Advokaten gewesen, deren es in dem kleinen Städtchen sechs gab, lassen sich im Ernste Gründe anführen. Englische Autoritäten haben erklärt, eine so genaue Kenntnis der komplizierten englischen Rechtsinstitutionen, wie Shakespeares Dramen und Sonette sie zeigten, sei ohne eigene praktische

Beschäftigung als Jurist schlechterdings unmöglich. In einem 1589 aus R. Greenes Nachlaß veröffentlichten Pamphlete scheint in der That auf eine solche Stellung Shakespeares angespielt zu sein, wenn nicht für die Jahre des Aufenthaltes in Stratford, so doch für die erste Zeit in London, für welche die meisten der eben erwähnten angeblichen Berufsarten nach der Meinung der Biographen ja in gleicher Weise gelten sollen.

Die erste absolut feststehende Thatsache, die uns nach der Taufe in betreff Wilhelm Shakespeares bezeugt wird, ist seine Eheschließung mit Anna Hathaway, Tochter des vermögenden Yeoman Richard Hathaway aus dem Dorfe Shottery bei Stratford. Wo die Trauung, welche in keinem Falle vor dem 1. Dezember 1582 vollzogen worden sein kann, stattgefunden hat, ob zu Shottery, Stratford oder Luddington, wissen wir allerdings nicht. Dafür aber bewahrt das Kirchenarchiv zu Worcester die am 28. November 1582 ausgestellte Urkunde, in welcher die beiden agricolae aus Stratford Fulk Sandells und John Richardson Bürgschaft leisten, daß kein geistlicher oder weltlicher Rechtsgrund der nach einmaligem Aufgebot zu schließenden Ehe Wilhelm Shakespeares und der unverehelichten (maiden) Anna Hathaway entgegenstehe. Sie leisten ferner Bürgschaft, daß der Bräutigam dem anglikanischen Bischof von Worcester die Gebühren für den Erlaß des dreimaligen Aufgebotes entrichten werde, sowie daß die Verwandten der Braut ihre Einwilligung zum Ehebund gegeben hätten. Von einer Einwilligung der Familie Shakespeare ist nichts vermerkt, auffallend genug, da der achtzehnjährige Bräutigam noch nicht mündig war. Daß eine Beschleunigung der Heirat für die Familie der Braut wünschenswert sein mußte, erfahren wir aus dem Stratforder Kirchenbuche, welches bereits am 26. Mai 1583, also nicht ganz sechs Monate nach der kirchlichen Eheschließung, die Taufe von Wilhelm Shakespeares Tochter Susanna verzeichnet. Nicht übersehen darf dabei werden, daß nach damaliger Sitte bereits die feierliche Verlobung (troth-plight) den geschlechtlichen Verkehr der künftigen Gatten rechtfertigte, eine volkstümliche Auffassung, die sich, wie wir aus Immermanns „Oberhof" ersehen, auch noch in unserem Jahrhundert auf dem Lande erhalten hat. Shakespeare selbst hebt in „Maß für Maß" zu wiederholtenmalen die Berechtigung dieser Anschauung hervor.

„Nach redlichem Verlöbnis
Nahm ich Besitz von meiner Julia Bett." (I, 2, 149)
„Er ist Eur Ehmann rechtlich nach Vertrag.
Nicht Sünde thut, wer so zusammenfügt" (IV, 1, 72).

Andererseits muß es befremden, daß in dem am 1. September 1581 aufgesetzten Testamente Richard Hathaways, der dann im Juni 1582 starb, Annas sieben Geschwister bedacht sind, sie selbst aber mit keinem Worte erwähnt wird. Fulk Sandells, der in Worcester als Zeuge auftritt, war R. Hathaways Testamentsvollstrecker. Wenn wir noch hinzufügen, daß Anna Hathaway 1556 geboren, also acht Jahre älter als ihr jugendlicher Gatte war, und 1623, im selben Jahre da ihres Mannes Werke zum erstenmal gesammelt wurden, zu Stratford gestorben ist, so sind unsere authentischen Nachrichten über Shakespeares Gattin vollständig wiedergegeben. Im Januar 1585 gebar sie ihrem Gatten ein Zwillingspaar, dessen Taufe das Stratforder Kirchenbuch unterm 2. Februar verzeichnet. Nach den Namen ihrer Paten, des Bäckers Sadler und seiner Ehefrau, wurden die Zwillinge Hamnet (= Hamlet) und Judith genannt. Allgemein wird angenommen, daß Shakespeare bis zu diesem Zeitpunkte in Stratford geblieben sei, obwohl sich auch darüber keineswegs bestimmte Behauptungen aufstellen lassen. Vom Sommer 1585 an dürfen wir jedenfalls seinen Londoner Aufenthalt datieren. Es wird wohl so sein, wie, ich glaube ausnahmslos, erzählt wird, daß er Frau und Kinder bei seinen Eltern in Stratford zurückgelassen habe; bestimmt nachweisen läßt sich auch diese, überall als feststehende Thatsache erzählte Trennung nicht. Immerhin wäre es möglich, daß Shakespeare seine Frau und Kinder bald nach London hätte nachkommen lassen. Als Argument für seine schlechte Ehe darf auf diese Trennung in keinem Falle Bezug genommen werden. Es ist noch heutzutage in England viel gebräuchlicher als anderwärts, daß der Mann des Gelderwerbes wegen an anderen Orten kürzere oder längere Zeit allein lebt. Was man früher aus des Dichters Testament zum Beweise des schlechten Verhältnisses zwischen den Gatten herausfinden wollte, hat sich bei genauerer Kenntnis der englischen Rechtsgewohnheiten als irrtümlich erwiesen. Das beste Bett des Hauses, d. h. das Ehebett, ist an und für sich Eigentum der Witwe. Wenn Shakespeare seiner Anna auch noch ausdrücklich das zweitbeste der vorhandenen Betten vermacht, so ist dies keine Geringschätzung, sondern im Gegenteil

ein Zeichen besonderer Rücksicht. Gegenüber der Tradition, der Dichter sei unglücklich verheiratet gewesen, muß auch die Tradition erwähnt werden, es sei der sehnliche, aber nicht erfüllbare Wunsch der Witwe gewesen, nach ihrem Tode im Grabe ihres Mannes beigesetzt zu werden. Es läßt sich ebensowenig bestimmt behaupten, daß die Ehe eine unglückliche, wie daß sie eine glückliche war. Der Altersunterschied war allerdings ein bedeutender, und zwar zum Nachteile der Frau. In „Was ihr wollt“ läßt Shakespeare den Herzog als eine bewährte Lebensregel aussprechen, der Mann müsse sich stets eine jüngere Geliebte aussuchen, wenn seine Liebe standhalten solle,

> „Denn Mädchen sind wie Rosen: kaum entfaltet,
> Ist ihre holde Blüte schon veraltet.“

Das Weib werde dauernd in des Gatten Brust nur herrschen, wenn sie sich einen älteren wähle. Es paßt nicht ganz für die Situation des Herzogs, daß er, eben seine wandellose Treue gegen Olivia preisend, doch zugleich der Männer Neigungen wankelmütiger, unsicherer, leichter als die der Frauen hin und herschwankend nennt. Man muß bei der Besprechung von Shakespeares Ehe auf diese Stelle aufmerksam machen, ohne ihre Beziehung auf des Dichters Leben behaupten oder bestreiten zu können. Viel entschiedener lege ich einer anderen Stelle in Shakespeares Dramen autobiographische Bedeutung bei. In dem Jugendwerke „Titus Andronikus“ spricht Demetrius die für einen Prinzen gewiß unpassenden Worte (II, 1, 93):

> „Wie, hast du nicht schon oft ein Reh erlegt
> Und weggeschleppt dicht vor des Wächters Nase?“

Alleinstehend würde diese Stelle freilich gar nichts für einen Wilddiebstahl des Dichters beweisen können, im Zusammenhange mit der vorhandenen Tradition erhält sie geradezu entscheidende Beweiskraft. Von den nicht aktenmäßig nachzuweisenden Ereignissen in Shakespeares Leben ist weniges so gut beglaubigt wie diese sogenannte Wilderersage. Zwei völlig von einander unabhängige, an sich durchaus glaubwürdige Berichterstatter und ein dritter, dessen Originalität allerdings Zweifeln unterliegt, haben im großen und ganzen übereinstimmend den Thatbestand überliefert. Es läßt sich leicht erklären, wie aus der landwirtschaftlichen Thätigkeit

des Vaters sich die Sage ausbilden konnte, der Dichter habe in seiner Jugend das Metzgerhandwerk betrieben; wie aber ohne thatsächliche Begründung sich in Stratford über einen geachteten Mitbürger die Tradition festsetzen konnte, er sei in seiner Jugend Wilddieb gewesen, das läßt sich doch nicht begreifen. Die Tradition berichtet auch von andern Vorkommnissen aus des Dichters Jugend, bei denen er sich als Teilnehmer übermütiger Streiche seiner Altersgenossen hervorgethan haben soll. Der Wilddiebstahl galt im sechzehnten Jahrhundert bei der englischen Landbevölkerung ebensowenig wie noch gegenwärtig in den bayrischen und Tirolerbergen als ein entehrendes Vergehen. Im Gegenteile war die Wilderei ein eines Gentleman würdiger Sport, dem sich auch die Oxforder Studenten mit Leidenschaft hingaben. Wie kann er ein Gentleman sein, heißt es in einem etwas späteren Lustspiele, da er niemals auf den Wilddiebstahl ausgeht! In dem, fälschlich Shakespeare zugeschriebenen Drama „der lustige Teufel von Edmonton" ist eine mißlungene Pirsche gesetzloser Weidgesellen mit Humor geschildert. Der beliebteste Held des englischen Volksliedes, Robin Hood, wird als Wildschütze gepriesen. Er ist der Vertreter der eingeborenen Angelsachsen, die sich ihres freien Jagdrechtes durch die normannischen Wildparke und die zu ihrem Schutze dekretierten Blutgesetze nicht berauben lassen wollen. Englische Kritiker haben viel verlorene Liebesmühe daran gewandt, ihren größten Dichter von einem Vergehen zu reinigen, das ihn in unseren Tagen von der guten Gesellschaft Londons ausschließen würde. Ganz im Gegenteile möchte ich die gut verbürgte Tradition in Ehren halten, denn gerade in ihr erscheint Shakespeare als der echte Sohn des angelsächsischen Volkes, und ihm gegenüber steht, aus Normannenblut entsprossen, Sir Thomas Lucy von Charlekote. Der altadlige Ritter war es, gegen den Shakespeare sich vergangen haben soll. Hier allerdings ist die Tradition in jedem Falle in einigen Punkten zu berichtigen. Eigentümer eines gesetzlich anerkannten Wildparks war Sir Thomas niemals; wohl aber scheint er die Anlage eines solchen ins Auge gefaßt und einstweilen in einem Kaninchengehege auch Hochwild gehalten zu haben. Wild hat er gewiß besessen, sonst würde er sich nicht in dem Parlamente von 1585 so eifrig um eine Verschärfung der Gesetze gegen Wilddiebstahl bemüht haben. Man hat diese gesetzgeberische Thätigkeit sogar als eine unmittelbare Folge von Shakespeares gesetzloser

Thätigkeit darstellen wollen. Sir Thomas Lucy, eine Zeitlang Sheriff der Grafschaft, öfters mit königlichen Kommissionen beauftragt, scheint in Stratford sehr unbeliebt gewesen zu sein, was nicht ausschloß, daß sich die Bürgerschaft vielfach um die Gunst des einflußreichen Ritters bemühte. Die Stratforder Jugend hatte mit dem geizigen, adelsstolzen Herrn öfters Händel, die einmal in öffentliche Ruhestörung (riot) ausarteten. Daß Shakespeare nun mit seinen Kameraden in Sir Thomas' Gehege, sei es zu Charlekote oder Fulbrokepark, gewildert habe, wird einstimmig von der Ueberlieferung erzählt. Nur aus einer Quelle hingegen erfahren wir, und dies ist zu bezweifeln, der jugendliche Wilderer sei dafür von dem Ritter öfters eingesperrt und ausgepeitscht worden. Der Dichter habe sich dafür mit seinen Waffen gerächt; er verbreitete Spottverse gegen den Ritter. Von einer angeblichen Ballade Shakespeares ist die erste Strophe überliefert:

Ein Parlamentsmann, thront bei Gericht,
Ein Esel in London, zu Hause ein Wicht
(scare-crow = Vogelscheuche);
Wenn lausig (lowsie) ist Lucy, wie mancher 's mißnennt,
Ist Lucy auch lausig für jeden, der ihn kennt:
Er selbst dünkt sich groß,
Doch als Eselsgenoß
Verrät ihn sein Ohr, wenn der Esel bricht los.
Wenn Lucy ist lausig, wie mancher 's mißnennt,
Singt lausiger Lucy, wer immer ihn kennt.

Für die Echtheit dieser mehr groben als witzigen Verse wird wohl niemand mit Entschiedenheit eintreten wollen, obwohl ich sie auch durchaus nicht ohne weiteres für gefälscht erklären möchte. Unecht dagegen erscheinen zwei andere, von der Tradition ebenfalls Shakespeare zugeschriebene Strophen:

Sir Thomas geizt voll Eifersucht
Zu decken sein lieb Wild,
Da doch sein Haupt sich unbedeckt
Mit Hornschmuck zeigt gefüllt.

Blieb nicht Seiner Edlen ein lieb Wild?
Was denn? sein wildes Lieb
Sorgt, daß dem Ehmann stets Gehörn,
Wenn auch kein Wild verblieb.

Auffallend bleibt, daß Lady Lucy in ihrer von Sir Thomas 1596 errichteten Grabschrift wegen ihrer ehlichen Treue in

geradezu marktschreierischen Ausdrücken gepriesen und ihrer mißgünstigen Verleumder (envious) gedacht wird. Das Verhältnis zwischen Sir Thomas und dem poetischen Wilddiebe soll sich nachgerade für letzteren so gefahrdrohend gestaltet haben, daß der junge Familienvater es für geraten fand, Stratford zu verlassen und im Gewühle der Hauptstadt sich den Blicken des beleidigten Friedensrichters zu entziehen. Er hat sich aber, fügt die Tradition bei, an seinem Verfolger später gerächt, indem er ihn in einem Stücke als albernen Friedensrichter lächerlich machte. Davies, von dem diese Nachricht stammt, spricht allerdings von einem Justice Clodpate (Dummkopf), ein Name, der in Shakespeares, uns bekannten Werken sich nicht findet. Allein in der Eingangsszene „der lustigen Weiber von Windsor" treffen wir den albernen „Edelmann von Geburt und Friedensrichter Robert Schaal", der das Wappen der Lucys führt. Ganz im Geschmacke der Ballade haben wir hier das Wortspiel zwischen white luces (weiße Hechte), dem Wappentiere der Lucys, und white louses (weiße Läuse). Außerdem ist auch hier von einer Klage des Armigeros und Friedensrichters gegen Wilddiebe die Rede. Falstaff hat des Richters Leute geprügelt, sein Wild geschossen, sein Jagdhaus erbrochen und höhnt die Klage des Wildbesitzers mit den Worten aus: „doch nicht Eures Försters Tochter geküßt?" Die Anspielung auf der Lucys Wappen ist unleugbar; die Wilderersage selbst wird auch hierdurch nicht bewiesen, aber doch immerhin im Zusammenhange mit allen andern Verdachtsgründen höchst wahrscheinlich gemacht.

Hiermit ist all unser Wissen über Shakespeares Jugend, soweit es sich auf Urkunden und Tradition stützen muß, erschöpft. Wir vermögen aus dieser Periode gar nichts über seinen Charakter, fast nichts über seinen Bildungsgang zu berichten. Und doch möchte man sich gerne eine Vorstellung machen von dem jungen Dichter, der in London erst von dem Bildungsstrome der Elisabethanischen Zeit ergriffen wird. Was hat er als Grundlage seiner späteren poetischen Kultur nach London mitgebracht, als er aus dem kleinen Landstädtchen in die Metropole des englischen Geisteslebens trat? Wenn auch keine Möglichkeit vorhanden ist, diese Frage nach Wunsch zu beantworten, so können wir doch mit Sicherheit einzelne Elemente nachweisen, die bereits in früher Jugend in der Heimat auf Shakespeare gewirkt haben und

von nachhaltigstem Einflusse auf seine dramatische Poesie gewesen sind.

Ob Shakespeare die „Lust zu fabulieren" vom Mütterchen geerbt hat, können wir freilich nicht wie bei dem Sohne Frau Ajas als Thatsache verbürgen. Wir sind aber sicher, kein Phantasiegemälde zu entwerfen, wenn wir uns an einem der langen Winterabende den Stratforder Schultheiß und seine Ehefrau am Herde im gemeinsamen Wohnraume verweilend denken; die jüngeren Geschwister sind schon zur Ruhe gebracht, der ältere William aber sitzt neben seiner Mutter und freut sich, während draußen auf der Heid der Nordwind heult, wie's „Aepflein brummt im Rohr dazu". Auch die Dienstboten des Yeoman haben sich nach guter alter Sitte um das Herdfeuer gelagert, und eines oder das andere der Anwesenden beginnt dann Sagen und Geschichten zu erzählen; jedenfalls Hexen- und Gespenstergeschichten, die den in der Halle Versammelten ein behagliches Gruseln erwecken. Es wird uns berichtet, zu keiner Zeit sei das Erzählen am Herdfeuer in Winterabenden in England beliebter gewesen, als gerade in Shakespeares Jugendjahren. Jede Grafschaft, jeder Flecken hatte da seine eignen Geistererscheinungen. Wir denken uns den Knaben als eifrig lauschenden Zuhörer. Er liebt die traurigen Märchen vor allen, denn diese „passen besser für den Winter". Früh beginnt er auch selbst, wenigstens der Mutter gegenüber, das Gehörte nachzuerzählen, selbst hinzuzuerfinden. „Es war einmal ein Mann, der wohnte am Kirchhof," so läßt der gereifte Dichter den Knaben Mamillius im Wintermachtsmärchen erzählen. In späterer Zeit, wenn er die Freischule besucht, bildet er sich wohl selbst zum Erzähler aus; seinen staunenden Zuhörern berichtet er von den wunderbaren Verwandlungen des lateinischen Poeten Ovidius, die er unter tags übersetzt hat; er freut sich wohl bereits in der Schule darauf, wie er das Gelernte wieder verwerten könne. Jetzt glaubt er bereits nicht mehr recht an die Gespenstergeschichten; er bebt nicht mehr beim nächtlichen Ruf des Uhus, sondern findet ihn einen „lust'gen Laut, wenn Hanne nach dem Biertopf schaut". Der studierte Sohn wurde nun wohl auch vom Vater in Anspruch genommen, ihm mit Lesen und Schreiben an die Hand zu gehen. Wenn Freunde am Abend den würdigen Aldermann John Shakespeare besuchten, so kam die Rede auch auf die Zeitverhältnisse. Man sprach von den schlimmen Gefahren, die Papisten und Spanier dem Lande und dem

geläuterten Glauben zu bringen drohten; man erzählte, daß die nun glücklicherweise in Haft befindliche Schottenkönigin aufs neue Mörder gegen die geliebte Königin ausgesendet habe. Viele Stratforder hatten die Königin gesehen, als sie 1571 im Dorfe Hampton Lucy, eine Stunde nur von Stratford entfernt, Sir Thomas Lucy besucht und eigenhändig ihm den Ritterschlag erteilt hatte. Eine Deputation aus Stratford, bei der gewiß auch John Shakespeare sich befand, hat sie dort begrüßen dürfen. Wie lange Zeit hernach wurde noch von diesem Ereignisse erzählt, welch glänzende Vorstellungen mußte der junge Schüler mit dem Namen der verehrten und gefürchteten Königin verbinden. Die religiösen und politischen Fragen, die da zur Sprache kamen, konnte er allerdings noch nicht recht verstehen. Um so lieber aber hörte er zu, wenn dann das Gespräch auf die alten Zeiten zurückkam. Der Vater erzählte, wie sein Vorfahr auf Bosworthfeld gegen den Tyrannen Richard mitgefochten, und klagte, daß er selbst des Adels, den Heinrich VII. damals dem Shakespeare erteilt habe, nicht froh werden könne. Der Knabe lauschte mit erwachendem Ehrgeize diesen Worten. Dann fingen wieder andere an, von jenem Richard, dem letzten König aus dem Hause York, zu erzählen. Das war eine böse, wilde Zeit gewesen. Allein die Leute aus Warwickshire konnten doch mit Stolz davon sprechen, denn ihr Graf, der mächtige letzte Sprosse des Hauses Nevil, der hatte ja das Beste gethan in diesen langen blutigen Rosenkriegen. Von den Eltern der Erzähler hatten manche selber noch den großen Königsmacher gesehen. Sie alle sprachen mit Liebe und Verehrung von den Grafen von Warwick. Die jugendliche Phantasie des lauschenden Knaben suchte sich hier ihren Lieblingshelden. Nur acht (englische) Meilen von Stratford liegt das uralte Schloß Warwick entfernt. Der Knabe ruhte nicht, bis er die Pilgerfahrt dahin unternehmen konnte. Mit Scheu und Bewunderung betritt er die Räume, wo sie alle von dem sagenberühmten Guy von Warwick bis auf den Freund und Gegner König Eduards IV. gehaust hatten, die mächtigen, unbändigen Barone. Denkt der Stratforder Bürgersohn, der staunend das Warwickschloß betrachtet, schon daran, daß er als Dichter einmal die Thaten seines heimatlichen Grafengeschlechtes verherrlichen könne? Die Anhänglichkeit an die großen Adelsgeschlechter seines Landes schlägt in der Brust des Knaben Wurzel; die Gesinnung hat der Dramatiker Shakespeare nie verleugnet.

Nur dreizehn Meilen von Stratford lag ein anderes berühmtes Schloß entfernt, Kenilworth, das Elisabeth ihrem unwürdigen Günstling Robert Dudley, Graf von Leicester, geschenkt hatte. 1575 kam sie selbst zum Besuche dorthin. Leicester hoffte bei dieser Gelegenheit seinen lang verfolgten Plan endlich durchsetzen zu können, zum Herzen der Königin, das er besaß, auch ihre Hand zu gewinnen. Elisabeth war jeder Art von Huldigungen sehr zugänglich, und Leicester traf deshalb die glänzendsten Vorbereitungen zum Empfange seiner Fürstin. Der Ruf von all den Herrlichkeiten, die hier zur Schau gebracht werden sollten, hatte sich im vorhinein überall verbreitet. Von weit und breit strömten Scharen von Neugierigen hinzu, um die Monarchin und die ihr zu Ehren veranstalteten Feste zu sehen. Gewiß waren auch Stratforder nach Kenilworth mitgezogen. Die Sage läßt unter ihnen den jungen Shakespeare auftreten, und später haben ein englischer und ein deutscher Dichter, Walter Scott und Ludwig Tieck, den Aufenthalt des jungen Dichters in Kenilworth in ihren Dichtungen zur Darstellung gebracht. Die Möglichkeit, daß der elfjährige William den princely pleasures of Kenelworth beigewohnt habe, läßt sich keineswegs bestreiten; sie gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn wir hören, daß ein naher Verwandter von Shakespeares Mutter, Eduard Arden, in Leicesters Haushalt eine nicht unbedeutende Stellung einnahm. Ja, dieser Arden soll sogar die Schuld getragen haben, daß die Königin plötzlich im Unmute Kenilworth verließ. Nachdem Leicester aufs neue Elisabeths Gunst sich erworben hatte, wußte er sich an seinem Diener zu rächen, indem er durch gewandte Intriguen 1583 dessen Hinrichtung bewirkte. Das Schafott nahm unter den Regierungen der Tudors eine hervorragende Stellung im englischen Leben ein; mit der Hinrichtung Eduard Ardens zollte auch die Familie Shakespeares der grausam willkürlichen Justiz der Zeit ihren blutigen Tribut. In seinem „Heinrich VIII.“ hat es der Dichter selbst veranschaulicht, wie rasch und nahe in dem damaligen England Festesglanz und Blutgerüst sich berührten. Mag die Sage immerhin recht haben, wenn sie die Phantasie des jungen Dichters von den Festlichkeiten von Kenilworth, die ja durch ihre außergewöhnliche Pracht noch lange im Gedächtnis der Nachwelt haften blieben, erfüllt sein läßt. Theatralischen Aufführungen aber hat Shakespeare aller Wahrscheinlichkeit nach schon früher beigewohnt. Sowohl untergeordnete

Komödiantentruppen als auch die angeseheneren Schauspielergesellschaften der Hauptstadt zogen häufig im Lande umher, in Schlössern und Städten mit ihrer Kunst Einkehr haltend. Zwischen 1569 und 1587 ward Stratford am Avon vierundzwanzigmal von solchen Gästen aufgesucht. 1573 waren es die Diener des Grafen Leicester, 1574 die des Grafen Warwick, 1579 die des Lord Strange und der Gräfin Essex, 1580 die des Grafen Derby, welche den Stratfordern Proben der hauptstädtischen Schauspielkunst vorführten und dafür mit mehr oder minder ansehnlichen Summen von der Stadt begabt wurden. In späterer Zeit gelangte gerade in Shakespeares Heimat der puritanische Geist zu unbedingter Herrschaft, und keine Theatervorstellungen wurden in der Geburtsstadt des größten aller Theaterdichter mehr geduldet. In Shakespeares Jugendjahren müssen die Einwohner Stratfords dagegen durch besonders große Schaulust ausgezeichnet gewesen sein, wie der häufige Besuch und die Aufnahme der Schauspielertruppen beweisen. Welch Ereignis war es für die Stratforder Jugend, wenn Trompeten und Trommelschlag den Einzug der Tragödianten (Ende gut, Alles gut IV, 3, 299) verkündigten. Als John Shakespeare Bailiff war, mußten die Players, so war es Sitte und Vorschrift, ihm aufwarten, um anzuzeigen, welches Edelmanns Diener sie seien, denn dann erst erhielten sie die Erlaubnis zum öffentlichen Auftreten. Wenn die Schauspieler dem Mayor gefallen, oder er ihrem Lord und Herrn seinen Respekt bezeigen möchte, so trägt er ihnen auf, ihre erste Vorstellung vor ihm, den Aldermännern und dem Bürgerausschusse zu geben. Das heißt die Mayorsvorstellung, zu welcher jeder, der Lust hat, unentgeltlich Zutritt erhält, indem der Mayor den Schauspielern eine beliebige Belohnung dafür gibt, um ihnen seine Achtung zu bezeigen. Die Aldermänner nahmen ihre Kinder in dieses Freitheater mit; wenigstens erzählt R. Willis, der Sohn des Mayors von Gloucester: „Zu einer solchen Vorstellung nahm mich mein Vater mit sich und ließ mich zwischen seinen Knieen stehen, während er auf einer Bank saß, wo wir sehr gut sahen und hörten.“ Ebenso können wir uns den würdigen Aldermann John Shakespeare mit seinem Wilhelm vor den weltbedeutenden Brettern denken. Die Stücke selbst, welche sie sahen, waren freilich bereits veraltet, als der junge Shakespeare dann nach London kam. Zum weitaus größten Teile werden nur Moralitäten und Interludes vor dem Publikum

der Provinz zur Aufführung gekommen sein. Die ersten Jugendeindrücke, die Shakespeare hier von der Bühne empfing, sind aber gewiß entscheidend für seine ganze Entwicklung gewesen.

Wir dürfen als sicher annehmen, daß Shakespeare bereits in Stratford mit der Kunst der Berufsschauspieler sich befreundete. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er in diesem selben Zeitabschnitte auch mit der ältern Bühnenkunst der dilettierenden Handwerksleute, über die er dann im Sommernachtstraume spottete, Bekanntschaft machte. In Stratford selbst zwar wurde von der Bürgerschaft nicht gespielt; doch nur achtzehn englische Meilen davon entfernt lag Koventry, das durch seine Mysterienspiele, die Ludi Coventriae, berühmte Koventry. Hier, wo 1569 Maria Stuart eine Zeitlang gefangen saß, hatte sich das alte Mysteriendrama noch lange erhalten, als es an andern Orten längst außer Uebung gekommen war. Noch 1591 spielten die Gilden von Koventry ihre überlieferten Stücke. Sie zogen aber auch öfters nach benachbarten Plätzen, dort ihre Spiele bewundern zu lassen. Es liegt sehr nahe anzunehmen, daß Shakespeare diesen alten Mysterienaufführungen einmal oder öfters beigewohnt habe, da er in seinen Dramen Anspielungen auf diese ältere religiöse Volksbühne ungemein häufig anbringt. Nur indem er bei Aufführungen anwesend war, was in London nicht mehr möglich gewesen wäre, konnte er eine so genaue Kenntnis dieser erst im neunzehnten Jahrhundert gedruckten Stücke gewinnen. Es gab aber in dem old merry England auch Spiele anderer Art, die der Knabe Shakespeare in Stratford sehen konnte, an denen er sich, herangewachsen, gewiß selber beteiligt hat. In Shakespeares Jugendjahren zeigte das englische Volksleben noch eine andere buntschimmernde Farbe und Festesfreudigkeit, als seit den Tagen der Puritanerherrschaft und den ihr folgenden politischen Kämpfen. Die nationale Kunst des Bogenschießens wurde noch überall von jung und alt geübt. Den jungen Shakespeare, der die Jagd mehr, als er sollte, liebte, dürfen wir uns wohl als gewandten Bogenschützen denken. Der muntern Pfingstspiele mit ihren dramatischen Mummereien gedenkt er selbst in den beiden Veronesern (IV, 4, 163), der Maifeier des öftern im Sommernachtstraum. Noch unter der Regierung Heinrichs VIII. war die festliche Begehung des ersten Mai selbst am Hofe üblich. Uralt heidnische Gebräuche aus der Sachsenzeit hatten sich, mannigfach umgestaltet, bei der

Frühlingsfeier noch erhalten. Die Maikönigin ward erwählt. Der grüne Wald erinnerte an den volkstümlichen Waldeshelden Robert Hood. In allen Dörfern und Städten Englands und Schottlands wurden am ersten Mai einfache Spiele von den jungen Leuten aufgeführt. Aergerlich berichtet der schottische Chronist, wie sich das thörichte Volk an Spielen belustige, die von jenem berüchtigten Räuber Robertus Hode und dem kleinen John und ihren Spießgesellen handeln. Bei diesen Komödien wurden Romanzen von dem Helden gesungen; der Jubel der Zuschauer begleitete die mimischen Darstellungen. Tänze verschiedener Art bildeten einen Hauptbestandteil der Aufführungen. Der Morristanz, der ursprünglich nichts mit den Robin Hood-Spielen zu thun hatte, ward nun von dem Darsteller Robins und seinen Genossen getanzt. Die Maikönigin wurde Robins Geliebte Maid Marian; der Mönch Tuck und das Steckenpferd (hobby horse) übernahmen Hauptrollen; der Narr durfte nicht fehlen. Sogar im Hamlet spielt Shakespeare auf diese Dinge an (III, 2, 142). Der volkstümliche Schluß der „verlorenen Liebesmühe" gibt einen der Streitdialoge, wie sie von alters her beim Frühlingsfeste üblich waren. Der frische Waldeshauch, der den „Sommernachtstraum" und „Wie es euch gefällt" durchzieht, mahnt an die Stratforder Jugendzeit, wo Shakespeare selbst mit seinen Genossen die Maienzweige aus dem Walde geholt hat. Bei diesen von Mädchen und Burschen gemeinsam unternommenen Waldausflügen soll es selten ganz anständig zugegangen sein. Nicht immer war es die Schuld Robin Goodfellows, wenn manches Paar sich von den andern trennte und auf einsame Wege geriet. Aber von Puck und den Elfenreigen, die durch Wald und Wiesen schwebten, ging beim Maibesuch im Walde wie sonst die Rede. In Tiecks nachgelassenen Schriften findet sich eine anmutige Dichtung „die Sommernacht", in der uns der junge Shakespeare in dem Walde bei Stratford verirrt vorgeführt wird. Den Schlummernden weihen Titania und Oberon zum größten Sänger, Puck verleiht ihm die Gabe des Humors. Der Dichtung fehlt nicht die innere Wahrheit. An den grünen Borden des Avon hat Shakespeare die Eindrücke empfangen, die er im „Sommernachtstraum" und in vielen Stellen seiner übrigen Dramen in Poesie umzusetzen wußte. Die Erinnerung an die heimatlichen Wälder klingt uns aus Amiens Lied „unter des Laubdachs Hut" wieder. Aber nicht nur die Erinnerung an die landschaftlichen Schön-

heiten der grünen Heimat, auch noch etwas anderes klingt durch alle Dramen des Londoner Schauspielers aus der Heimat nach: das Volkslied. „Wort und Weise alt und schlicht," auch die hat er in der Jugend zu Stratford in sich aufgenommen.

> Die Spinnerinnen in der freien Luft,
> Die jungen Mägde, wenn sie Spitzen weben,
> So pflegen sie zu singen.

Das Lied von der Weide und dem Pilger mit den Sandelschuhen, die Ballade von König Kophetua mit der Bettlerin und „süß Liebe liebt den Mai", wie manches andere, hat er in Stratford singen hören. Die gesunde, volkstümliche, wenn auch oft derbe Poesie, die er im Maispiel und Volkslied in Stratford in sich aufgenommen hatte, bildete für Shakespeare ein heilsames Gegenmittel für manche fremde litterarische Einflüsse, die in London auf ihn einwirkten.

II.

Die ersten Jahre in London.

Wir nehmen an, daß Shakespeare um die Mitte der achtziger Jahre in die Hauptstadt kam. Die alberne Geschichte, daß er hier zuerst als Pferdewärter der das Theater besuchenden Gentlemen seine Laufbahn begonnen habe, verdient keine ernstliche Widerlegung. Es ist möglich, daß er in London zunächst als Advokatenschreiber sein Brot zu verdienen suchte, wahrscheinlicher jedoch, daß er sofort sich dem Theater zugewendet habe. Wenn Shakespeare auch später sich höchst geringschätzig über den Schauspielerberuf ausgesprochen hat, der in Stratford heranwachsende Jüngling hat Theater und Schauspieler gewiß in einem verklärenden Lichte gesehen. Er wird die sich ihm in Stratford bietende Gelegenheit, die persönliche Bekanntschaft der Bühnenhelden zu machen, gewiß ausgenutzt haben, denn es ist nicht anders möglich, als daß mit einer solchen, wenn auch noch schlummernden Begabung für die Bühnendichtung, wie er sie besaß, auch der Drang, bewußter oder unbewußter, nach dieser Welt verbunden war. Hat nicht auch

Schiller in seiner Jugend daran gedacht, Schauspieler zu werden? Die Verbindung mit dem Theater ward aber für Shakespeare noch erleichtert durch landsmannschaftliche Beziehungen. Zu keiner Zeit ganz wirkungslos, war die Gaugenossenschaft im sechzehnten Jahrhundert noch ein unvergleichlich mächtigeres Einigungsband, als etwa in unseren Tagen. Und mehrere der hervorragendsten Schauspieler stammten aus Warwickshire. Der gefeierte Komiker Thomas Greene, ein Stratforder Stadtkind, soll sogar ein Verwandter der Shakespeares gewesen sein. Wenn sich das wirklich so verhält, wie verlockend mußte ein solches Beispiel in der Familie auf den beginnenden Dichter wirken. John Heminge soll aus Shottery, dem Geburtsorte von Shakespeares Gattin, stammen, und auch der erste aller englischen Schauspieler, Burbage, war ein Warwickshireman. Nahe liegt die Annahme, im Umgange mit diesen Schauspielern zu Stratford habe einer oder der andere ein besonderes Talent in dem Jünglinge entdeckt und ihn aufgefordert, doch dies spießbürgerliche Leben in dem kleinen Neste aufzugeben und sich ihrem fröhlichen, gewinnbringenden Berufe zu widmen. Die Mahnungen, für den Augenblick nicht befolgt, wirkten nach, und als das Verhältnis zu Sir Thomas Lucy den jungen Stratforder Bürgerssohn aus seiner Heimat trieb, da mag eines Morgens der junge Wilhelm Shakespeare unerwartet in James Burbages Wohnung in Holywellstraße eingetreten sein. Wenn wir so auch annehmen, daß Shakespeare gleich von Anbeginn seines Londoner Aufenthaltes an sich dem Theater gewidmet habe, so sind wir doch keineswegs imstande, zu bestimmen, ob er zuerst als Dichter oder Schauspieler sich thätig erwiesen habe, welches seine anfängliche Stellung und sein Aufkommen innerhalb der Bühnenhierarchie gewesen. Als Schauspieler mußte er jedenfalls eine Lehrzeit durchmachen. Nur in untergeordneter Verwendung (in a very mean rank) ward er zuerst in die Gesellschaft aufgenommen. Diese untergeordnete Verwendung war, wie eine andere Quelle ergänzend berichtet, die eines call-boy. Als Gehilfe des Regisseurs hatte dieser die einzelnen Spieler zum Auftreten herbeizurufen. Wüßten wir nur auch, welche der in London spielenden Gesellschaften es gewesen, die zuerst Shakespeare in ihre Reihen aufgenommen hat. Die gewöhnliche Annahme geht dahin, Shakespeare habe von Anfang an der Truppe Lord Leicesters angehört, als deren bedeutendes Mitglied wir den Dichter später

antreffen. Tieck hat diese Annahme aufs entschiedenste bestritten. Tieck äußert auch seine Ueberzeugung, daß Shakespeare ein ausgezeichneter Schauspieler gewesen sein müsse, er hält die Rolle König Heinrichs VI., wie die des Mönches Lorenzo für den Autor selbst geschrieben. Der älteste Zeuge, welcher Shakespeare des Schauspielers überhaupt zuerst gedenkt, Henry Chettle in dem Pamphlete „Kind-Harts Dreame" (1592), rühmt ihn als ausgezeichnet in seiner Kunst (excellent in the quality he professes). Das ganz gleiche Urteil vernehmen wir noch 1680. In einer der frühesten Theatergeschichten, der 1699 erscheinenden Historia Histrionica, die aus keineswegs zu verachtenden Quellen schöpfte, wird dagegen tadelnd bemerkt, er sei ein weitaus besserer Dichter als Schauspieler gewesen. Bei Shakespeares Dichtergröße kann diese gewiß richtige Behauptung noch gar nichts gegen seine Trefflichkeit als Schauspieler beweisen. Shakespeares erster Biograph, N. Rowe, wird von der Tradition zu dem Urteile bestimmt, als Schauspieler habe er sich nicht besonders ausgezeichnet, um so mehr aber als Verfasser von Schauspielen. An und für sich ist die Glaubwürdigkeit dieser einander entgegenstehenden Zeugnisse gleich groß. Um uns eine feste Ansicht bilden zu können, müssen wir nach Shakespeares Repertoire uns umsehen. Der große Richard Burbage hat seine Laufbahn mit der Uebernahme von Statistenrollen begonnen; bei Shakespeare wird das Gleiche der Fall gewesen sein, nur daß uns bei ihm die einzelnen Rollen nicht überliefert sind. Feststehende Thatsache ist, daß Shakespeare in Ben Jonsons „Sejanus" und „Jedermann in seiner Laune" Hauptrollen, in letzterem Stücke wahrscheinlich den alten Knowell gespielt hat. Auch für die Rolle des alten Adam in „Wie es euch gefällt" ist Shakespeares Spiel glaubwürdig bezeugt. Daß Shakespeare Königsrollen gespielt hat, wird durch John Davies Epigramm „an unsern englischen Terenz, Mr. Will. Shakespeare" (1607) erwiesen.

> Hättst du gespielt nicht Kön'ge in der Posse,
> Sagt mancher, was, Freund Will, ich scherzhaft singe,
> Du wärst für einen König ein Genosse,
> Als König ragend aus dem niedern Trosse.

Wohl darauf gestützt, hat Tieck die Königsrollen mit Nachdruck für Shakespeares Repertoire in Anspruch genommen. Die Rollen Heinrichs VI. und Richards II. wenigstens dürfen

wir uns als von ihrem Dichter selbst gespielt denken. An seine angebliche Darstellung Bolingbrokes in „Heinrich IV." knüpft sich eine Anekdote, deren Wahrheit ich keineswegs verbürgen möchte, deren Anmut aber den Wunsch, sie möchte wahr sein, hervorruft. Elisabeth ging während der Aufführung Heinrichs IV. über die Bühne und grüßte durch Neigung des Hauptes den die Königsrolle spielenden Dichter. Dieser ließ im Eifer des Spiels, den huldvollen Gruß unbeachtet. Nun ließ Elisabeth bei nochmaligem Vorübergehen ihren Handschuh fallen, was bei ihr ein besonderer Gunstbeweis war. Shakespeare hob ihn sofort auf und überreichte ihn der Nachfolgerin der Lankasterkönige mit den aus dem Stegreif eingeschalteten Versen:

Wir halten ein in unserm hohen Streben,
Um aufzuheben unsrer Nichte Handschuh.

Als Gegenstück hierzu erscheint eine andere Anekdote, die ebenfalls von der Bühne ihren Ausgangspunkt nimmt. Eine hübsche Londoner Bürgersfrau ward durch Burbages Spiel als Richard III. in Shakespeares gleichnamigem Drama derart hingerissen, daß sie einen Boten auf die Bühne schickte, Burbage zum Abendessen in ihrem Hause einzuladen. Die Sittengeschichte der Zeit weiß von solch galanter Begeisterung Londoner Damen für Schauspieler manches zu erzählen. Shakespeare, ebenfalls auf der Bühne beschäftigt, hörte zufällig, wie die Botschaft ausgerichtet ward, und begab sich selber bereits vor der verabredeten Stunde in die Behausung jener Kunstenthusiastin. Er fand auch freundliche Aufnahme und ließ, als Burbage zu spät Einlaß forderte, diesem hinaussagen, Wilhelm der Eroberer habe den Vortritt vor Richard III. Shakespeares höchste schauspielerische Leistung (the top of his performance) soll die Rolle des Geistes in seinem Hamlet gewesen sein. Da moderne Bühnenleitungen unverständig genug waren, die Rolle unbedeutenden Schauspielern anzuvertrauen, so zog man daraus den Schluß, auch Shakespeare, als dessen vollendetste Leistung diese Rolle galt, müsse ein unbedeutender Schauspieler gewesen sein. Aber bereits Goethe hat im Wilhelm Meister hervorgehoben, wie unendlich schwierig diese Geisterrolle im Hamlet sei, und wie viel für die ganze Wirkung des Dramas von ihrer richtigen Durchführung abhänge. In Shakespeares Zeiten war dies aber noch in viel höherem Grade der Fall, da in einem älteren Hamlet-

drama der Ausruf des Geistes „Hamlet, Rache!" lächerlich, ja sogar sprichwörtlich lächerlich geworden war. Es bedurfte aller Kunst des Schauspielers, um in dem neuen Hamlet diese ominöse Rückerinnerung beim Publikum nicht aufkommen zu lassen. Außer der Rolle des Geistes wollte man aber gerade im Hamlet noch einen zweiten Part als eine schauspielerische Leistung Shakespeares erkennen: die Deklamationsrolle des ersten Schauspielers. Die Richtigkeit dieser Annahme mag dahin gestellt bleiben. Daß aber Shakespeare selbst ein keineswegs bloß mittelmäßiger Schauspieler gewesen ist, das läßt sich eben aus dem Hamlet beweisen. In den Lehren, die Prinz Hamlet den Schauspielern erteilt (III, 2, 1—50), entwickelt Shakespeare sein Ideal der Schauspielkunst. Wer diese Regeln zu befolgen versteht, und das müssen wir ja doch annehmen von dem, der sie selber aufstellt, der war excellent in the quality he professes. Lessing nennt im fünfzehnten Stücke der Hamburger Dramaturgie Hamlets Lehren eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifall gelegen. Die notwendige Vorbedingung jedes guten Spieles besteht nach ihnen darin, daß der Spieler „nach eigener Vorstellung die Seele zwingen" könne (II, 2, 579), seine ganze Haltung nach dem Sinne der ausgesprochenen Verse füge. Viele Schauspieler nehmen den Mund voll, statt leicht von der Zunge wegzusprechen. Die Gebärde muß dem Wort, das Wort der Gebärde angepaßt und dabei stets die Bescheidenheit der Natur, d. h. Naturwahrheit im Spiel gewahrt werden. Mit den Händen darf nicht zu viel durch die Luft gesägt werden, sondern alles ist gelinde zu behandeln, doch nicht allzu zahm. Mitten in dem Strom, Sturm und Wirbelwind seiner Leidenschaft muß der Schauspieler sich eine Mäßigung zu eigen machen und zeigen, die der Leidenschaft Geschmeidigkeit gibt. Es genügt nicht, diesen Vorschriften halb und halb nachzukommen; ganz und gar müssen alle ihnen entgegenstehenden üblen Gewohnheiten abgeschafft werden. Man muß diese Vorschriften Hamlet-Shakespeares mit den „Regeln für Schauspieler" zusammenstellen, die Goethe 1803 für das Weimarische Theater niederschrieb. Goethe war hierbei der Hamletschen Mahnungen wohl eingedenk, doch tritt bei aller Verwandtschaft auch die Verschiedenheit des Ideals der Schauspielkunst Goethes und Shakespeares unleugbar hervor. Uns zeigen diese Mahnungen Hamlets nicht, wie Goethes Regeln, nur was der

Dichter wollte, sondern zugleich auch, was der Schauspieler Shakespeare war. Zur Ergänzung unserer Kenntnis von Shakespeare dem Schauspieler muß auch noch die an gleicher Stelle im Hamlet hervortretende Abneigung gegen die Autonomie des Komikers in Betracht gezogen werden. So viel geht jedenfalls klar daraus hervor, daß Shakespeare keine Klownsrollen gespielt haben kann. Dann kann aber Shakespeare auch nicht der jester Will gewesen sein, welcher 1585 Lord Leicester auf seinem wenig rühmlichen Feldzuge in den Niederlanden begleitet hat. Diese Hypothese und alle auf ihr aufgebauten Folgerungen fallen als völlig wertlos in sich selbst zusammen.

Dieselben Quellen, welche über Shakespeares Leistungen als Schauspieler so widersprechend berichten, fügen hinzu, daß Shakespeare nicht lange eine untergeordnete Stellung einnahm, sondern sich bald als trefflicher Dichter (fine writer) hervorthat. Diese Phrase enthält alles, was uns die Zeitgenossen über Shakespeares dichterische Entwicklung aufgezeichnet haben. Von einer chronologischen Reihenfolge der Stücke in der von Shakespeares Freunden besorgten Sammlung seiner Dramen kann natürlich keine Rede sein. Shakespeare selbst hat in der Widmung von „Venus und Adonis" diese epische Dichtung als den ersten Erben seiner Erfindung bezeichnet. Bei der strengen Scheidung, welche die Elisabethanische Aesthetik zwischen dichterischen Werken (works) und Bühnenstücken (playwrights) machte, ist diese Aeußerung Shakespeares für die chronologische Bestimmung seiner Dramen völlig wertlos. John Dryden (1631 bis 1700), dem noch die reichhaltige Tradition aus Theaterkreisen zu Gebote stand, äußerte im Prolog zur Tragödie Kirke (1677), jeder Dichter fange mit mehr oder weniger unvollkommenen Werken an, und selbst Shakespeares Muse habe zuerst den Perikles geboren, der dem Othello vorangegangen:

> Shakespeare's own muse his Pericles first bore;
> The Prince of Tyre was elder than the Moor.

Kein Zweifel, daß der Othello später entstanden ist als der Perikles; von einer völlig zuverlässigen chronologischen Angabe kann in diesem poetischen Prologe natürlich keine Rede sein. Drydens Worte regen jedoch eine wichtige Frage an. Der „Perikles, Prinz von Tyrus" ist bereits 1609 als

Quartausgabe mit Shakespeares Namen erschienen, aber erst in der dritten Folioausgabe (1664), als alle Shakespeare näherstehenden Genossen von der Lebensbühne bereits verschwunden waren, in die Sammlung seiner Werke aufgenommen worden. Man hat damals auch noch eine Reihe anderer Stücke unter Shakespeares Werke eingereiht. Allein dem Perikles schenkt man seit einigen Jahren besondere Aufmerksamkeit. Bei der piratenmäßigen Art des buchhändlerischen Betriebs der Bühnenstücke, wie er im England Shakespeares üblich war, hat die Angabe des Autornamens auf dem Titel nur geringe Beweiskraft. Es sind Stücke unter Shakespeares Namen erschienen, welche auch die Verehrer des Perikles als Shakespearisch anzuerkennen nicht geneigt sind. Als ein gewichtiger Beweis gegen Shakespeares Autorschaft muß es dagegen angesehen werden, daß Shakespeares Freunde und Berufsgenossen, die Herausgeber der ersten Folio (1623), ein unter Shakespeares Namen verbreitetes, beliebtes und ihnen wohl bekanntes Stück aus der von ihnen veranstalteten Sammlung ausgeschlossen haben. Eine endgültige Entscheidung gegen Shakespeares Autorschaft darf daraus allerdings auch nicht gefolgert werden. Weitaus die Mehrzahl der Shakespearekritiker stimmt darin überein, einzelne Teile des Perikles als Shakespeares Eigentum anzuerkennen und ebenso unbedingt ihm andere Teile abzusprechen. Bringen wir mit dieser Ansicht Drydens Erklärung in Verbindung, so eröffnet sich für die Frage nach den Anfängen von Shakespeares Dichterlaufbahn ein ganz bestimmter Gesichtskreis.

Eine der Eigentümlichkeiten der Elisabethanischen Dramatik war die allgemein übliche, rücksichtslose Umarbeitung älterer Dramen durch die eben in Mode gekommenen jüngeren Dichter. Welche Bedeutung diese, zugleich als Sitte und Unsitte auftretende Gewohnheit für die ganze Entwicklung des englischen Dramas gewonnen hat, wird uns die Geschichte der Shakespeareschen Bühne zeigen. Es ist nun eine ziemlich verbreitete Annahme, daß der nach London gekommene angehende Schauspieler mit der Modernisierung älterer Stücke seine dichterische Thätigkeit für das Theater begonnen habe. Nicht eine eigentliche Umarbeitung kann man dies Verfahren nennen; nur von einem Aufputzen und Ausschmücken läßt sich reden. Nicht nur der Gang der Handlung bleibt derselbe, sondern bis auf einzelne Einschiebungen auch die Reihenfolge der

Szenen; ganze Teile des alten Werkes läßt der herantretende Verschönerungsmeister überhaupt unberührt. Es handelt sich für ihn, beziehungsweise seinen Auftraggeber nur darum, dem alten Teige neue Würze aufzustreuen, nicht dieselbe mit ihm innerlich zu vermengen. Einzelne verblaßte Stellen sollen mit frischen schreienden Farben übertüncht, oder, wenn wir die Sache mit dem rechten Namen bezeichnen wollen, durch ein Paar neue Knalleffekte soll das Ganze wieder zugkräftig gemacht werden. Wie künstlerisch oder marktschreierisch der Restaurator dabei verfuhr, das war freilich Geschmack- und Talentsache des einzelnen. Die Nichtachtung vor der fremden Arbeit blieb immer dieselbe, und selbst ein Werk wie Marlowes Faust wurde wenige Jahre nach des Dichters Tode in dieser Weise neu ausgestattet. Einige Jahrzehnte nach Shakespeares Tode hat sich Dryden durch derartige Verschönerungen aufs gröblichste an Shakespeares „Sturm" versündigt. Man hat nun gezweifelt, ob solche Thätigkeit Sache eines Anfängers sein könne. Bühnenerfahrung und Beliebtheit beim Publikum müsse bereits gewonnen sein, ehe man einem jungen Autor derartige Bearbeitungen zu übertragen geneigt sein würde. Bei diesen Bedenken hat man übersehen, daß es sich ja keineswegs um einen veränderten Aufbau des Werkes, um Eingriffe in die dramatische Technik handelte. Das alles stand fest. Der Name des Renovators wurde wohl überhaupt dabei nur selten genannt. Gerade dem Anfänger aber, der vielleicht noch nicht imstande wäre, ein ganzes bühnenfähiges Drama herzustellen, können einzelne glänzende Szenen in überraschender Weise gelingen. Und nur um solche Ausführung einzelner Szenen handelt es sich bei dieser Arbeit. Dem jungen Schauspieler, der diese Art Thätigkeit rings um sich ausüben sieht, die Wünsche seiner älteren Genossen betreffs neuer Inszenesetzung des einen oder anderen älteren Stückes hört, liegt es sehr nahe, seine sich regenden Kräfte an dieser Arbeit zu erproben. Er schreibt eine Ergänzungsszene, legt sie zur Prüfung vor, und das Eis ist gebrochen. Selbstverständlich bleibt der Talentvolle dabei nicht stehen, sondern schreitet bald zu Dramen eigner Mache fort. Ich meine in der dichterischen Entwicklung unseres trefflichen Schröders läßt sich eine ganz ähnliche Erscheinung verfolgen. Wenn man gegen derartige Anfänge Shakespeares einwendet, eines solches Genies sei diese Art und Weise nicht würdig, der aufstrebende Genius werde, wie dies auch bei Goethe und Schiller der

Fall, gewesen, die eignen kühnen Schwingen in jugendlicher Kraft regen und nicht zuerst auf Krücken sich fortbewegen wollen, so ist dagegen zu bemerken, daß der junge Schauspieler Shakespeare sich doch in ganz anderer Lage befand als der Karlsschüler in Stuttgart und der junge Frankfurter Advokat. Shakespeare, eine praktische, ja realistische Natur, wie wir sie noch kennen lernen werden, ist bei seiner Dramendichtung jedenfalls vom Bedürfnis der Bühne ausgegangen; darin ist er mit Schröder und Iffland, keineswegs mit Goethe und Schiller zu vergleichen. Eine Beschäftigung, deren sich die angesehensten Bühnendichter, seine Lehrer und Vorbilder, mit Eifer hingaben, konnte er nicht seiner unwürdig finden. Zudem war das Verfertigen von Bühnenstücken im England des sechzehnten Jahrhunderts doch viel mehr Handwerkssache, als wir Epigonen der Weimarischen Kunstepoche dies erkennen und zugeben wollen. Selbst Shakespeare konnte davon keine Ausnahme machen, denn zum Teil beruht eben darin seine Stärke, daß ihm die Technik des Dramas, um die unsere Dichter sich in stets erneuten Mühen meist fruchtlos abquälen, mühelos handwerksmäßig überliefert wurde. Eines steht fest: wenn wir das Drama Perikles in Beziehung zu Shakespeare bringen wollen, dann müssen wir uns eine renovierende Thätigkeit, wie sie eben geschildert ward, auch von Shakespeare ausgehend denken. Unvermittelt haben wir hier anscheinend echt Shakespearesche Szenen neben größeren Partien, die unzweifelhaft den Stil einer älteren Dichterschule zeigen. Freilich, was Perikles betrifft, so sind im Gegensatze zu der früher herrschenden Ansicht in neuerer Zeit deutsche wie englische Shakespeareforscher geneigt, Shakespeares Arbeit an ihm für eine spätere Periode anzusetzen. Wenn aber Drydens Angabe auch nicht völlig genau zutreffen mag, in solcher Weise dürfen wir sie nicht beiseite setzen. In den Anfang von Shakespeares dramatischer Thätigkeit verlege ich die Arbeit am Perikles, wenn eine solche wirklich stattgefunden, ganz entschieden, wie dies Dryden, Malone, Gervinus, Elze gethan haben. Die Erklärung, warum Heminge und Condell den Perikles aus der Sammlung von Shakespeares Originaldramen ausgeschlossen haben, ist aber durch Vorstehendes gegeben. Dasselbe wie für den Perikles wird auch noch für eine ganze Reihe anderer Dramen gelten. In den ersten Jahren seiner Thätigkeit, wie auch noch später, mag Shakespeare manches ältere Drama neu herausgeputzt, manches auch in Gemein-

schaft mit andern Dichtern ausgearbeitet haben. John Webster sprach in der Vorrede zu seiner Vittoria Korombona „von der ebenso glücklichen wie fruchtbaren Thätigkeit (industry) der Meister Shakespeare, Dekker und Heywood.“ Thomas Heywood hat allein oder in Gemeinschaft mit andern an 220 Dramen gearbeitet, was man allerdings eine fruchtbare Thätigkeit nennen muß. Shakespeare würde für seine 36 Stücke kaum diese Zusammenstellung mit Heywood verdienen. Ich zweifle nicht, daß auch er zahlreiche Dramen überarbeitet oder mit andern gemeinsam geschaffen hat, so daß seine Thätigkeit auch den Zahlen nach wirklich eine fruchtbare genannt werden kann. Die Herausgeber der Folio schlossen alle diese Arbeiten von ihrer Sammlung aus, während sie Stücke wie „die Zähmung der Widerspenstigen“ und „König Johann“, die Shakespeare auf Grundlage vorliegender älterer Werke völlig umgearbeitet und zu einem neuen harmonischen Ganzen gestaltet hatte, mit Recht unbedenklich für Shakespeare als sein geistiges Eigentum in Anspruch nahmen.

Wenn ich die Gründe, welche sich ins Feld führen lassen, um zu beweisen, Shakespeare habe seine dramatische Thätigkeit nicht mit vollständigen Originalwerken begonnen, eben zusammenstellte, so möchte ich doch keineswegs mit Bestimmtheit mich für diese Ansicht aussprechen. So ist es nun einmal im Gebiete der Shakespeareforschung: eine Reihe von Behauptungen läßt sich mit mehr oder minder triftigen Gründen verteidigen, aber die entgegengesetzte Ansicht kann dabei keineswegs als irrig verworfen werden. Die Versuche, wie sie in den letzten Jahren besonders in England mit immer steigender Zuversicht gemacht werden, aus dem Bau der Verse, ihren schwachen Endungen u. s. w. statistische Aufstellungen zu machen, bieten recht viel des dankenswerten Interessanten. Der weitere, von vielen gemachte Schritt, nun auf Grund dieses statistischen Materials mit Bestimmtheit über die Echtheit oder Unechtheit einzelner Partien in Shakespeares anerkannten oder in bisher andern Dichtern zugeschriebenen Dramen abzuurteilen, ist ein bedauernswerter unheilvoller Irrtum der Hyperkritik. Nicht einmal Wahrscheinlichkeiten lassen sich durch diese Methode beweisen. So wird mit besonderer Vorliebe Shakespeares Mitarbeiterschaft an Fletchers „die zwei edlen Vettern“ (the two noble kinsmen), zuerst gedruckt 1634, behauptet, sein eigener Heinrich VIII. dagegen ihm teilweise, ja sogar ganz abgesprochen. Die dritte Folio hat außer dem

Perikles noch sechs andere Dramen den altanerkannten Werken Shakespeares angereiht: „König Lokrin“ (zuerst gedruckt 1595); „Sir John Oldkastle“ (1600); „der Londoner verlorene Sohn“ (1605); „der Puritaner“ (1607); „ein Trauerspiel in Yorkshire“ (1608); „das Leben und der Tod von Lord Thomas Kromwell“ (1613). Zu diesen sieben „zweifelhaften Stücken (doubtful plays)“ kommt nun aber noch eine keineswegs festbegrenzte Anzahl von pseudoshakespeareschen Stücken, d. h. von solchen, welche entweder der volle Name oder Initialen auf dem Titel einer alten Quartausgabe als Shakespearesche Werke bezeichnen, oder eine, sei es ältere, sei es moderne Konjektur in Verbindung mit Shakespeare bringen möchte. Den meisten Glauben an eine Shakespearesche Vaterschaft hat das historische Drama „König Eduard III.“ (zuerst gedruckt 1596) erweckt, dem ich meinerseits jede Shakespearesche Ader absprechen möchte. Für die Tragödie von „Sir Thomas More“ will man neuerdings sogar das Shakespearesche Manuskript entdeckt haben. Die „Komödie von Mucedorus“ (1598) hat Tieck in der Novelle „der Dichter und sein Freund“ für das älteste aller Shakespeareschen Dramen erklärt. „Arden von Feversham“ (1592), „der lustige Teufel von Edmonton“ (1608) und „die Komödie von der schönen Emma“ (zum zweitenmale 1631) erscheinen neben der als gemeinsames Werk von Shakespeare und William Rowley ausgegebenen „Geburt des Merlin“ (1662) als die bedeutendsten dieser pseudoshakespeareschen Dramen. Von andern im Buchhändlerverzeichnis mit Shakespeares Namen eingetragenen Stücken sind uns nur die Titel erhalten: eine Komödie „Iphis und Ianthe oder eine Heirat ohne Mann“ (1660). „Herzog Humfried“ (1660), der als Tragödie, und „König Stephan“, der als Historiendrama bezeichnet wird; „König Heinrich I.“ und „König Heinrich II.“ (1652), gemeinsam von Shakespeare und Robert Davenport verfaßt, würden sämtlich in die Reihe der Königsdramen gehören. Das Stück „Die doppelte Falschheit“ ist vielleicht identisch mit der 1659 als gemeinsames Werk Fletchers und Shakespeares verzeichneten „Geschichte von Kardenio“.

Es wird sich wohl niemals zweifellos feststellen lassen, ob Shakespeare an einem und dem andern dieser Dramen, sei es als Autor, Mit- oder Umarbeiter in der That beteiligt war. Von dem überstürzenden Enthusiasmus, mit welchem Tieck gerne diese und alle andern herrenlosen Dramen der

Elisabethanischen Zeit seinem Heros aufgebürdet hätte, hat sich die Shakespearekritik im allgemeinen frei gehalten. In jedem einzelnen Falle jedoch verdient Tiecks Ausspruch stets die genaueste Erwägung. Einzelnen dieser Dramen kann ein eigentümlicher Wert nicht abgesprochen werden. Wir finden unter ihnen eine Gattung vertreten, die sich wenigstens in gleicher Weise, denn auch der Othello hat einen größeren politischen Hintergrund, sonst bei Shakespeare nicht findet: das bürgerliche Trauerspiel. Das bedeutendste Werk dieser Gattung, „Arden von Feversham", wird selbst von vorsichtigen Kritikern Shakespeare zugesprochen. Ausnahmslos erscheinen aber diese zweifelhaften und pseudoshakespeareschen Stücke, soweit wir noch über sie ein Urteil fällen können, an ästhetischem Werte als tief unter den in der Folio enthaltenen beglaubigten Werken Shakespeares stehend. Auch das am wenigsten geratene der sechsunddreißig anerkannten Dramen überragt durch planvolle Anlage, Konzentration und einheitliche Durchführung diese um Shakespeares echte Werke herumlagernde Dramengruppe. Haben wir es in ihr wirklich mit Werken Shakespeares zu thun, so sind es — und deshalb sind diese doubtful and pseudoshakespearian plays bereits hier zur Besprechung gelangt — zum weitaus größeren Teile jedenfalls Jugendwerke. Der reifere Shakespeare hat sie nicht mehr anerkannt, und die Freunde ehrten seinen Willen, als sie diesen alten leichten Spielen keinen Zutritt in die Sammlung der Meisterwerke gewährten. Neben den Charakteren, die von allen Seiten aufs feinste ausgemeißelt statuengleich und innerhalb des Rahmens eines Dramas wie die Figuren eines Giebelfeldes zusammengehörig sich erheben, nehmen sich die leicht und oberflächlich, mehr angedeuteten als ausgeführten Reliefgestalten des weitausgedehnten Frieses der Vorhalle wenig stattlich aus. An sich betrachtet ist manches in diesen apokryphen Werken trefflich und reizend. In den humorvollen Wilderer- und frischen Liebesszenen des lustigen Teufels von Edmonton weht etwas wie die frische Waldluft aus der Heimat am Avon. Mit ziemlicher Sicherheit dürfen wir annehmen, daß der junge Shakespeare sich in manchen dramatischen Gebilden versucht hat, die uns in der Folioausgabe von 1623 nicht aufbewahrt worden sind. Camden spricht in einer späteren Auflage seiner „Britannia" von 48 Stücken, durch die Shakespeare ausgiebige Proben seines Genius hinterlassen habe. Es eröffnet einen weiteren Einblick in die dichterische

Entwickelung des größten englischen Dramatikers, wenn wir gewahr werden, daß den, gewöhnlich als jugendliche Anfangswerke bezeichneten Dichtungen der ersten Periode, wie „der Widerspenstigen Zähmung“, „die beiden Edelleute von Verona“, doch schon eine frühere Stufe poetischer Bildung vorangegangen ist. Wir werden durch diese Annahme wieder an eine Frage herangeführt, die, alles wohl erwogen, doch so unlösbar bleibt, als ihre Lösung interessant und aufschlußreich wäre; die Frage: hat der junge Familienvater bereits angefangene oder fertige Dramenmanuskripte nach London mitgebracht, als er wegen einer fröhlichen Jagd vor Sir Thomas' Zorn Heimat und Familie meiden mußte? Wenn er solche Dramenentwürfe und Dramen mitbrachte, etwa „den lustigen Teufel“ und „Arden von Feversham“, waren diese bereits durch sein eingebornes Talent bühnenfähig geraten, oder mußte er erst durch Bühnenpraxis und Ausschmückung veralteter Werke den Meister- und Freibrief für die eignen echten Kinder erwerben?

Die Antwort auf alle diese Fragen bleibt uns die Geschichte schuldig. Eines aber wissen wir: wie wenig oder reich entwickelt der Sohn des Stratforder Yeoman auch war, als er in der Mitte der achtziger Jahre die Hauptstadt Englands, um dauernden Aufenthalt in ihr zu nehmen, betrat; hier mußte ihm eine neue Welt, von der er bisher kaum dunkele Ahnungen haben konnte, aufgehen. Was in der grünen Heimat am Strande des Avon der Knabe und Jüngling vielleicht auch schon an Freud und Leid durchgekostet und durchgerungen, an Wissen und Können ersehnt und erstrebt hatte: erst mit seinem Eintritt in die Themsestadt

> Reißt das Leben ihn in seine Fluten,
> Ihn die Zeit in ihren Wirbeltanz.

Den Gesichtskreis eines Stratforder Bürgers im 16. Jahrhundert dürfen wir uns nicht viel weiter denken, als den eines Frankfurter Reichsstädters im 18. Dem aufstrebenden Feuergeiste mußte es aber in dem englischen Landstädtchen noch viel mehr an jeder geistigen Nahrung fehlen, als Goethe in Frankfurt. Dafür bot hinwiederum das London der Elisabeth unendlich mehr als Karl Augusts Hof zu Weimar, als das Theater zu Mannheim. Wer mit strebendem, bildungsfähigem Geiste, klarem Auge und festem Willen auf diese brodelnde See sich kühn hinauswagte, der mußte mit köstlichen Lebensgütern reich

befrachtet zurückkehren — wenn überhaupt ihm eine Rückkehr beschieden war. Es war die Zeit heftiger Glaubenskämpfe und nationaler Erhebung; der Beginn der englischen Entdeckungsreisen und der Höhepunkt der englischen Renaissancebildung, die aus antiken und italienischen Quellen strömte. Welche Fruchtbarkeit entfaltete die aus der Fremde herbeigeholte, mit Uebereifer gepflegte Treibhauspflanze der Kunstlitteratur dieser Epoche, und welche Blüte zeitigte der auf dem Boden hundertjähriger nationaler Ueberlieferung plötzlich emporgeschossene Riesenbaum, der nun die edelsten ewigwährenden Früchte spenden sollte, das englische Volksdrama! Wie hat dies alles, Leben und Kunst, auf den jungen Schauspieler gewirkt! Versuchen wir es, die einzelnen Bildungselemente, welche das Leben in London Shakespeare darbot, und ihre Einwirkungen auf ihn uns im einzelnen zu veranschaulichen.

III.

Geschichtliche Entwickelung und Reformation in England.

„Ein jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein." Goethe, der diesen Ausspruch gethan, preist Shakespeare glücklich, daß er gerade „zur rechten Erntezeit" kam, und in der That, „Verdienst und Glück" haben sich in ihm wundersam verkettet, um ihm eine in der englischen wie internationalen Theatergeschichte schlechterdings unvergleichliche Stellung zu sichern. Kann sich der Dichter im allgemeinen auch im Kampfe mit den ungünstigen Zeitumständen entwickeln, so ist dies doch für den Dramatiker schlechterdings unmöglich. Eine Volksbühne mit einem wahrhaft nationalen Drama, wie sie Hellenen, Spanier, Engländer und Franzosen besessen haben, kann nur in der Zeit eines allgemeinen nationalen Aufschwungs entstehen und blühen. Große Dichter mögen durch eigne Kraft eine Kunstbühne schaffen, wie sie von Goethe und Schiller in Weimar, in bescheidenerem Maßstabe von Immermann in Düsseldorf ins Leben gerufen worden ist; ein wahrhaftes National-

theater haben wir Deutsche nach dem Verfalle des Mysteriendramas vor dem Jahre 1876 nicht besessen. Auf der Bühne Schillers war schon kein Platz mehr für die kraftvollen Schöpfungen Heinrichs von Kleist. Ein wahrhaft vom Volk getragenes Theater dagegen kann die verschiedensten Kunstrichtungen, Aeschylos und Euripides, Shakespeare und Ben Jonson, Lope de Vega und Kalderon neben einander gewähren lassen. Erst ihr gleichzeitiges, mannigfaltiges Wirken gibt der ganzen Theaterepoche ihr großartig eigentümliches Gepräge. Gerade „zur rechten Erntezeit“ ist Shakespeare aufgetreten. Nur drei Jahrzehnte früher unter der Herrschaft der spanischen Maria (1553—1558) oder ihres tyrannischen Vaters wäre eine freie Entwickelung der dramatischen Kunst ebenso unmöglich gewesen, wie eine volkstümliche Bühne drei Jahrzehnte später unter König Jakob I. (1603—1625) oder seinem Sohne nicht mehr aus der englischen Nation hätte hervorgehen können.

Mit Grund und Fug blickt der Engländer noch heute mit freudigem Stolze auf die Tage der „guten Königin Beß“ zurück. „Die Regierung der Königin Elisabeth,“ sagt Maurenbrecher, „ist die Geburtsstätte des modernen Englands.“ Sie selbst verdient nun freilich keineswegs das Beiwort „gut“. Englands Aufschwung unter ihrer Regierung war nur zum kleineren Teile ihr persönliches Verdienst, zum ungleich größeren Teile das ihres Großschatzmeisters William Cecil, Lord Burleigh (13. September 1520 bis 15. August 1598), der ihr durch vierzig Jahre als erster Minister unermüdlich zur Seite stand. War es aber andererseits nicht schon ein preisenswertes Verdienst der Herrscherin, den rechten Mann auf den rechten Platz hinzustellen und trotz aller weiblichen Launenhaftigkeit dort während eines solchen Zeitraums zu halten und gegen seine Feinde zu verteidigen? Dies eine schon erwirbt ihr den gerechten Anspruch darauf, daß ihr Name ihrem Volke für immer die Bezeichnung ihres Zeitalters wurde. Wie viel und groß auch ihre Fehler als Frau und Königin waren, an ihrem Hofe haben doch alle großen Bestrebungen einen Mittelpunkt gefunden. Und wie unendlich mannigfaltig erscheinen die Bestrebungen dieses Zeitalters! Die gesunde, national englische Politik, welche der erste Tudor, Heinrich VII. (1485—1509), angebahnt, sein unstäter Sohn, der abwechselnd mit Spanien wie mit Frankreich verfeindete Heinrich VIII. (1509—1547), wieder verlassen hatte, wurde von

Elisabeth und Burleigh mit Bewußtsein und Entschiedenheit auf-
genommen, und alsbald äußerten sich in unerwartet großartiger
Weise ihre heilsamen Folgen. Unter Elisabeths Regierung
geschah es zum erstenmale seit langen Zeiten wieder, daß
nicht nur die Neigung, sondern auch das wahre Interesse der
Nation und des Herrscherhauses Hand in Hand gingen. Seit
dem Unglückstage des 14. Oktober 1066, da in der Schlacht
bei Hastings das Volksheer der Angelsachsen den gepanzerten
Lehensleuten des Normannenherzogs erlegen war, blieb Englands
Kraft Jahrhunderte hindurch einem der Nation fremden Inter-
esse dienstbar. Das aus den Nachkommen der alten geknechteten
Angelsachsen gebildete englische Fußvolk hat unter Eduard III.
und seinem schwarzen Prinzen die Siege in Frankreich und
Spanien für sein normannisches Königshaus erfochten, nach-
dem in England selbst der mit dem Volke verbündete Adel
unter Führung Simon Montforts der Königsmacht gegen-
über nicht das Feld zu behaupten vermocht hatte. Die ersten
Keime der Verfassung hatten sich unter dem charakterlosen
Johann und seinem energischen Sohne bereits gebildet,
aber Eduard III. sprach noch französisch. Unter seiner Re-
gierung indessen entstand die neue englische Poesie. Gott-
fried Chaucer (1340[?]—1400), den Eduard III. als Diplo-
maten, sein Enkel als Zollbeamten in Dienst genommen hatte,
führte, als der Vater der englischen Poesie, die von ihm aus-
gebildete Mischsprache in die höheren Kreise ein, welche bisher
ausschließlich dem französischen Idiom gehuldigt hatten. Es
ist ein ähnliches Werben für die heimische Sprache und
Litteratur, wie es im 18. Jahrhundert Wieland dem deut-
schen Adel gegenüber bethätigte. Die glänzende Regierung
König Eduards III. schloß doch mit Mißerfolgen ab, viel-
leicht nicht in letzter Linie deshalb, weil ihr die nationale
Grundlage zu Hause immer noch abging. Für die handels-
politischen Interessen seiner Unterthanen fehlte dem ritterlichen
König meistens das richtige Verständnis, oder wenigstens
nahm er auf diese Interessen nicht die genügende Rücksicht.
Der Bürger- und Handelsstand begann in England jedoch im
14. Jahrhundert sich bereits zu regen, und die Bundes-
genossenschaft mit den mächtigen flandrischen Kommunen trug
dazu bei, das Selbstgefühl des dritten Standes auch in
Eduards Landen zu erhöhen. Mit der Regierung seines
Nachfolgers beginnt der Zeitabschnitt der englischen Ge-
schichte, welchen Shakespeare in seinen Königsdramen dichte-

risch verherrlicht hat. Der Thronwechsel innerhalb des Herrscherhauses wurde natürlich zunächst durch die hohe Aristokratie herbeigeführt; doch nicht ganz einflußlos blieb dabei, daß die Sympathien des Volkes entschieden der Sache Bolingbrokes günstig waren. Richard II. erscheint noch ganz als normannischer Ritter, in seinem Nachfolger kommt bereits mehr der englische Charakter zur Geltung. Mit wenigen Ausnahmen kam man anfangs dem Hause Lankaster vertrauensvoll entgegen. Der zweite König aus diesem Hause, Shakespeares Lieblingsheld Heinrich V. (1413—1422), hat es verstanden, die gesamte Nation seinen Zwecken nicht nur dienstbar zu machen, sondern sie auch mit Begeisterung für dieselben zu erfüllen. Die früheren französischen Kriege bis auf Eduard III. wurden für das, was sie wirklich waren, auch angesehen: für rein dynastische Streitfragen. Der als Beherrscher Englands übermächtige Normannenherzog bekämpfte seinen französischen Lehensherrn. Wenn die Engländer auch das meiste zum Siege beitrugen, das Ganze hatte teilweise noch den Charakter eines Bürgerkrieges zwischen Normannen und Franzosen. Dies war schon unter Eduard III. anders geworden. Heinrich V. fühlte sich selbst ganz als Engländer, und ihm stand nun das völlig erwachte englische Nationalgefühl in seinen Kämpfen bei; erst an dem Nationalsinn der eingedrungenen Engländer entwickelte sich im Gegensatze das französische Nationalbewußtsein, das sich dann in Jeanne d'Ark verkörperte und die den Insulanern unheilvolle Reaktion herbeiführte. Den Kämpfern von Aginkourt erschienen nun aber auch die Schlachten von Poitiers und Krequi in anderem Lichte, als den Zeitgenossen des schwarzen Prinzen selbst. Der jetzt erwachte nationale Gegensatz wurde auch auf diese früheren Zeiten übertragen. Es sind die Tage Heinrichs V., in denen dem Namen nach der größte Teil von Frankreich mit England ein Reich ausmachte; gerade dieselben Zeiten sind es, in welchen der Nationalhaß zwischen Frankreich und England entstand, dem Shakespeare zu wiederholtenmalen einen fast unkünstlerischen Ausdruck gegeben hat, den aber die andern Elisabethanischen Dramatiker oft noch viel derber betonten. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat dann dieser nationale Gegensatz zu neuen großen Kämpfen geführt, die das 18. Jahrhundert erfüllten, und selbst jetzt, siebzig Jahre nach der Schlacht bei Waterloo sehen wir, wie unauslöschlich dieser Funke des Hasses unter der Asche geschlummert hat. In den Kämpfen

unter Wilhelm von Oranien und dem Hause Hannover waren es die wichtigsten Lebensinteressen Englands, welche gegen die französischen Hegemoniebestrebungen in Europa und Amerika verteidigt werden mußten. Es war aber durchaus kein wahres Interesse des englischen Volkes, welches eine Eroberung Frankreichs durch die Plantagenets wünschenswert machen konnte. Allein für die Dramatiker des 16. Jahrhunderts war die Erinnerung an diese Kämpfe und der darauf sich gründende Nationalstolz ein poetisches Kapital, das Shakespeare wucherisch zu verwerten wußte. Man nehme diese Kämpfe und ihre Legende aus der englischen Geschichte weg, und es entsteht eine klaffende Lücke im englischen Drama. Noch unter Heinrich VIII. dachte man allen Ernstes an eine Rückeroberung Frankreichs, von dem ja noch König Jakob II. Namen und Wappen führte. In diesen kontinentalen Eroberungskriegen verblutete England, indem es eine Rolle zu spielen unternahm, die dem Inselvolke nicht natürlich war. Die ihm von der Natur zugewiesene Aufgabe dagegen ward verkannt. Und gerade der von Shakespeare gepriesene Heldenkönig, Heinrich V. war es, der, nur auf seine französischen Eroberungen denkend, eine große und ideale Regung seines Volkes mit Gewalt erstickte. Im siebenten Jahre der Regierung König Richards II. starb der größte von Chaucers Zeitgenossen in England, John Wiklef (1324 [?] bis 31. Dezember 1384). Der Großvater Heinrichs V., Herzog Johann von Gaunt, den Shakespeare die berühmten Worte zum Preise des „Eilands in die Silbersee gefaßt" sprechen läßt, war der Schirmherr des reformierenden Poeten wie des kirchlichen Reformators. Schon im 13. Jahrhundert hatte Oxford in Roger Bacon, den Shakespeares Rivale Robert Greene als edlen Zauberer auf die Bühne brachte, einen Rom gefährlich scheinenden Ketzer hervorgebracht. Wiklef, den man den ersten großen Reformator nennen muß, hatte im Leben und noch mehr nach seinem Tode so viel Anhänger gefunden, daß eine Kirchentrennung von Rom für England schon im Anfang des 15. Jahrhunderts bevorzustehen schien. Das „gute Parlament" wollte mit der Säkularisation Ernst machen. In der Eingangsszene „Heinrichs V." hat Shakespeare im Gespräch der beiden Bischöfe auf diese Reformbestrebungen hingewiesen. Es stand bei Heinrich V., an der Spitze seines Volkes eine neue Zeit herbeizuführen. Aber Wiklefs Anhänger, die Lollharden, hatten sich durch Parteinahme für den abgesetzten

Richard den Lankasters verhaßt gemacht. Das Königtum verbündete sich, statt mit den Kommons zur Durchführung, mit dem römisch gesinnten Klerus zur Bekämpfung der nationalen Kirchen- und Glaubensreform. Durch die französischen Kriege sollte Aufmerksamkeit und Thatkraft von diesen Bestrebungen abgelenkt werden. Das pseudoshakespearesche Drama Sir John Oldkastle führt uns einen der Führer dieser Wiklefiten vor, der unter Heinrich V. den Märtyrertod für seinen Glauben litt. Die eifrigen Protestanten der Elisabethanischen Zeit feierten ihn als einen ihrer frühen Glaubenszeugen. Durch die Vermittlung von Huß setzten Wiklefs Lehren Böhmen und Deutschland in Brand. In England wurden ihre Bekenner aufs strengste verfolgt, ohne daß die Ketzerei der Lollharden sich hätte ausrotten lassen. Ihre Enkel vergalten als Puritaner dem Königtum die langjährige Verfolgung der reinen Lehre, als die populäre Partei im 17. Jahrhundert den Sieg davontrug. Nicht das erste Mal geschah es, als in Kromwells Tagen die Freisassen für die religiöse Lehre zu den Waffen griffen. Wie in Deutschland der Bauernkrieg mit Luthers Angriffen auf die überlieferten Kirchenformen zusammenhängt, so riefen in England Wiklefs Lehren noch unter Richards II. Regierung den sozialistischen Bauernaufstand hervor, in welchem der Yeoman angelsächsischer Abkunft dem Ritter und Prälaten aus Normannenstamm die drohenden Verse entgegenrief:

Als Adam grub und Eva spann,
Wo blieb da der Edelmann?

Der Mayor von London erschlug eigenhändig Wat Tyler, den Führer der in London eingedrungenen Wiklefitischen Bauern. Die Erinnerung daran hat sich in London erhalten, und Shakespeare hat für seine Schilderung von Kades Rebellion im zweiten Teile Heinrichs VI. die Berichte über diesen berühmten Aufstand zu Rate gezogen. Die Sache der Reformation und des Volkes erlag damals dem bewaffneten Einschreiten der Geistlichkeit und des Adels; erst in Kromwells Lager tauchten auch die Einnerungen an Wat Tylers sozialistische Forderungen wieder auf, nachdem die kirchliche Reform von Königtum, Adel und Volk gemeinsam gefördert worden war. Das Königshaus der Plantagenets und die um ihn gescharte Aristokratie richtete sich in den Rosenkriegen selber zu Grunde. Am Schlusse seines „Richard III.“

gibt Shakespeare selbst ein langes, aber noch nicht einmal vollständiges Verzeichnis der auf dem Schlachtfeld oder auf dem Schafott umgekommenen Führer beider Parteien. Zwischen 1455 und 1485, der ersten Schlacht bei St. Albans und dem Entscheidungstage auf Bosworthfeld, kamen gewaltsam ums Leben: drei Könige, vier Prinzen, zehn Herzoge, zwei Marquis, einundzwanzig Grafen, zwei Viscounts und siebenundzwanzig Barone. Eine große Anzahl alter Normannengeschlechter starb aus. Die Tudors selber stammten in männlicher Linie aus einer eingeborenen Waliserfamilie. Von einem Gegensatze beider Volksstämme, die sich durch Jahrhunderte in demselben Lande so schroff gegenüber gestanden waren, konnte bei Beendigung der Rosenkriege nicht mehr in der alten Weise die Rede sein. Man hat den letzten Grafen Warwick aus dem Hause Nevil den „letzten der Barone" genannt. Schon Eduard IV. hatte danach gestrebt, dem alten trotzigen Erbadel einen aus homines novi gebildeten Hofadel gegenüberzustellen und auf Kosten des ersteren großzuziehen; auch hierauf werden wir von Shakespeare im dritten Teil Heinrichs VI. und in Richard III. aufmerksam gemacht. Heinrich VII. brachte dies kluge Verfahren seines Yorkischen Vorgängers in ein förmliches System, das er unnachsichtlich und mit vollständigem Erfolge durchführte. In Shakespeares „Heinrich VIII." sehen wir an dem Beispiele Bukinghams, wie machtlos selbst die mächtigsten der großen Vasallen geworden waren. Wenn Essex noch am Anfang des 17. Jahrhunderts die Tage Warwicks erneuern zu können glaubte, so lernte er rasch seinen verhängnisvollen Irrtum erkennen. Schillers Leicester spricht historisch vollkommen zutreffend, wenn er dem auf die feudale Rebellionslust pochenden Mortimer erwidert:

Kennt Ihr diesen Boden?
Wißt Ihr, wie's steht an diesem Hof, wie eng
Dies Frauenreich die Geister hat gebunden?
Sucht nach dem Heldengeist, der ehmals wohl
In diesem Land sich regte — Unterworfen
Ist alles unterm Schlüssel eines Weibes.

Der aristokratische Feudalstaat hat sich unter Heinrich VII. bereits in einen vom König nahezu absolutistisch beherrschten Rechtsstaat umgewandelt. Durch die dem Adel so verderblichen Schlachtungen der Rosenkriege war der alte Wald gelichtet; für einen jungen anders gearteten Nachwuchs, der, so

lang die hohen Stämme alles Licht wegnahmen, nicht aufschießen konnte, war Luft und Raum gewonnen. Während dieses Zeitraumes hatte sich der dritte Stand mächtig aufgethan. Hundert Jahre nach dem Tode Heinrichs VIII. waren die Kommons die Herren des Landes und konnten die Aufhebung der Pairskammer dekretieren. Das großartige Aufblühen, welches England durch den Umschwung der sozialen Verhältnisse im letzten Teile des 16. Jahrhunderts erlebte, kam auch dem Theater und der dramatischen Dichtkunst zu gute. Eine wahrhaft volkstümliche weltliche Bühne hätte sich unter den früheren Verhältnissen nicht entwickeln können. Während die dramatischen Dichter aber den realen Vorteil der neuen sozialen Ordnung genossen, that sich ihnen im Rückblick auf die alte Zeit ein unerschöpflicher poetischer Schatz auf. Die Feudalzeit war einerseits bereits ferne genug, um von romantischem Schimmer verklärt zu sein; sie war andrerseits noch nicht eine nur den Buchgelehrten bekannte Erscheinung geworden. Noch lebte sie ungebrochen fort in der Erinnerung des Volkes, das eben nur ihrer glänzenden Außenseite mehr gedachte. Shakespeare selbst lebte und webte in der Bewunderung jener alten gewaltigen Helden der Aristokratie, wie dies gerade bei ihm aus Jugendeindrücken gar wohl erklärlich ist. Er versteht völlig die Wandlung der Zeiten und ist ein viel zu praktischer Geschäftsmann, um jemals darüber eigentlich Klage zu führen. Es ist wohl der Beachtung wert, wie schroff er gleich in der zweiten Szene seines „Heinrichs VIII." die Umwandlung der Machtverhältnisse nicht ohne Ironie zur Anschauung bringt. Der erste Pair des Reiches ist eben verhaftet worden, der König verfährt ohne irgend welche Rücksichtnahme mit ihm nach Belieben, und keine Hand erhebt sich für den Abkömmling des jüngsten Zweigs „von Eduards heiligem Blute" (vgl. Stammtafel V, 229). Aber derselbe rücksichtslose Herrscher findet eine Vergewaltigung des Tuchgewerkes höchst bedenklich und ist den „Spinnern, Kremplern, Walkern, Webern" gegenüber ganz Nachgiebigkeit. Zeigt uns hier Shakespeare nicht im Bilde die ganze Umwandlung der sozialen Zustände Englands unter der Tudorregierung und sein Verständnis für dieselbe! Dieser Darstellung entspricht auch Elisabeths Regierung: dem Pair des Reiches kann sie ohne viel Bedenken den Kopf vor die Füße legen lassen; eigenmächtige Eingriffe in den Beutel ihrer getreuen bürgerlichen Unterthanen darf sie sich jedoch nicht erlauben.

Elisabeth wußte dies wohl und handelte danach; darauf beruhte zum Teile ihre Popularität. Die Stuarts zeigten dafür kein Verständnis, und die Unzufriedenheit der Steuerzahler verbündete sich mit der dem königlichen Kirchenhaupte entgegenstehenden Antipathie der protestantischen Sekten.

Nicht minder tiefgehend als die soziale Umwandlung ist die religiöse Umgestaltung, welche die Zeit der späteren Tudors von den Tagen der Lankasters und Yorks scheidet. Seit die Führer der deutschen Romantik, vor allen Novalis, die Frage angeregt haben, ob nicht die religiöse Bewegung des 16. Jahrhunderts, welche wir mit dem Namen Reformation bezeichnen, den Künsten schädlich, ja verderblich gewesen sei, ist diese Streitfrage unzähligemal in mehr oder minder tendenziöser, seltener in sachlicher Weise durchsprochen worden. Goethe hat es als einen der größten Vorteile Shakespeares erklärt, daß er als Protestant in einem protestantischen Lande geboren sei. Die neuere, sich selbst realistisch nennende Shakespearekritik dagegen stellt das ganze Elisabethanische Theater und mit ihm Shakespeare in den entschiedensten Gegensatz zur ganzen religiösen Bewegung des 16. Jahrhunderts; nur im Kampfe mit derselben habe die Dichtung Shakespeares entstehen können. Daß hiebei das Prinzip des Puritanertums mit den der großen religiösen Bewegung zu Grunde liegenden Ideen irrigerweise identifiziert wird, ist klar. Gerade dieser Irrtum indessen kann zu richtiger Beantwortung der von Friedrich Schlegel und Novalis angeregten Frage führen.

Die Reformation hat eine Läuterung der religiösen Begriffe der europäischen Menschheit erstrebt und erreicht. Nicht nur in den protestantischen Kirchen, auch innerhalb des Katholizismus selbst ist durch das Wirken der Reformatoren und dessen Folgen eine geläutertere, weniger sinnliche und anthropomorphistische Anschauung des Verhältnisses des Menschen zum Göttlichen eingetreten. Die Reinigung der religiösen Begriffe war notwendig mit einem Fortschreiten auf ethischem Gebiete verbunden, wie ihn keine einseitige Kunstentwicklung, wäre eine solche auch überhaupt möglich, jemals hätte erzielen können; denn Philosophie und Religion allein vermögen, wie Goethe es einmal hervorhebt, auf Moralität zu wirken. Andrerseits werden neue ethische und religiöse Ideale niemals ohne fördernden Einfluß auf die Künste bleiben. Und diese heilsame Wirkung der Reformation auf die Künste gewahren wir auch im 16. Jahrhundert. Ein anderes ist es

wieder, wenn wir, statt den Blick auf die Reformation als ein großes, Europa belebendes Ganze zu richten, ihr wahres Wesen in einem starren, einseitigen Vorwalten des religiösen Prinzips erkennen wollen, wie es in Genf, in Schottland, zur Zeit der Puritanerherrschaft in England sich enthüllte. Solche Einseitigkeit war eine der notwendigen Folgen der Reformation, und im Hinblick auf sie muß man allerdings anerkennen: einzelne durch die Reformation hervorgerufene Erscheinungen haben schädigend und zerstörend auf die Künste gewirkt, zum mindesten auf die bildende Kunst und das Theater. Dafür hat der strenge französische Kalvinismus auch wieder die Dichtungen eines Dubartas, die puritanischen Gesinnungen in England Miltons „Verlornes Paradies" und „Simson Agonistes", wie Bunyans „Pilgrims Progress" hervorgebracht. Schlechterdings verderbliche Folgen für die Poesie hat die Reformation nur in Deutschland gehabt, als nach Luthers Tode die religiöse Bewegung in eine theologisch erstarrte, dogmatische statt der ethischen Gesichtspunkte maßgebend wurden. Wie doch so ganz verschieden von den unerfreulichen deutschen Zuständen und für das nationale Leben nach allen Richtungen hin günstiger waren die Verhältnisse im Vaterlande Shakespeares, mögen sie auch dem streng religiösen Sinne weniger sympathisch als die reformatorischen Bewegungen auf dem Kontinente erscheinen.

Lessing deutet in seiner „Rettung des Cochläus" den witzigen Einfall, die Reformation sei in Deutschland ein Werk des Eigennutzes, in England ein Werk der Liebe und in dem liederreichen Frankreich das Werk eines Gassenhauers gewesen, dahin um: „In Deutschland hat die ewige Weisheit, welche alles zu ihrem Zwecke zu lenken weiß, die Reformation durch den Eigennutz, in England durch die Liebe und in Frankreich durch ein Lied gewirkt." König Heinrich VIII. war sich, als er die Trennung von Rom herbeizuführen sich entschloß, gewiß nicht bewußt, welche Folgen er damit für die Geschichte Europas in den nächsten Jahrhunderten bewirke, welch großes Werk er für Englands Wohlfahrt unternehme. Ein Gewissensdrang, wie er in Deutschland nach dem Vorgang Luthers Tausende ergriff, hat sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in England nur spärlich geregt. Nicht vor 1568 machen sich tiefer gehende religiöse Bedürfnisse, wie sie in Deutschland den Anstoß zur ganzen Bewegung gaben, in einzelnen Schichten des englischen Volkes bemerkbar. Erst von

da an beginnen die religiösen und politischen Bestrebungen nach Geltung zu ringen, welche man im allgemeinen mit dem Namen des Puritanertums bezeichnen kann, dessen Prinzip es ist, das ganze Leben des einzelnen wie das allgemeine ausschließlich nach den der Bibel, und zwar mit besondrer Vorliebe dem Alten Testament entnommenen Gesichtspunkten zu regeln. Zu der Zeit dagegen, als Heinrich VIII. seine Gewissensskrupel zum Vorwande nahm, um das schöne Hoffräulein seiner Gemahlin ehelichen zu können, wie das Shakespeare ziemlich wahrheitsgetreu zur Darstellung gebracht hat, damals war in der englischen Laienbevölkerung die religiös nationale Bewegung vor allem auf die Abschüttelung des drückend empfundenen römischen Joches gerichtet. Warum soll der Papst über englische Gewissen herrschen, warum eine das nationalökonomische Interesse aufs höchste schädigende Steuer fort und fort an den italienischen Fürsten gezahlt werden? So weit war fast die ganze Nation Wiklefitisch gesinnt. Durch die Loslösung von Rom und die Klösteraufhebung that der Defensor Fidei den Wünschen der Mehrzahl seiner Unterthanen fürs erste vollauf Genüge. Das kleine Häuflein der Protestanten brachte der Scheiterhaufen, die treuen Anhänger Roms, unter ihnen den edlen Thomas Morus, dessen Schicksal den Inhalt eines pseudoshakespeareschen Dramas bildet, Schwert und Galgen zum Verstummen. Es war eine von der Obrigkeit vorgeschriebene Aenderung des Kirchenregimentes, noch keine Erneuerung des Glaubens selbst, wie wir sie gleichzeitig in Deutschland finden. Diese Verweltlichung der Reformation mußte früher oder später eine von glaubensstarken Gewissen ausgehende streng religiöse Gegenwirkung zur Folge haben, wie sie dann auch im Puritanismus erfolgte. Heinrichs Sohn, Eduard VI., oder die für den jungen König die Regierung leitenden Großen führten den Protestantismus in England ein. Jetzt erst wurde die Bibel, deren Verbreitung in englischer Sprache das erste Haupt der englischen Nationalkirche zeitweise blutig gehemmt hatte, frei im Lande verbreitet. Ganz ungehindert konnte die katholische Maria doch nicht ihrem protestantischen Stiefbruder folgen. Shakespeares Zeitgenosse, John Webster, hat im Vereine mit andern Dramatikern in den beiden Teilen des Dramas „Die berühmte Geschichte von Sir Thomas Wyatt" (gedruckt 1607) den unglücklichen Aufstandsversuch der protestantischen Partei, welchem die gelehrte und tugendsame

Lady Jane Gray zum Opfer fiel, auf die Bühne gebracht. Denselben Stoff hat im achtzehnten Jahrhundert Rowe in England und ihm folgend unser Wieland behandelt. Noch überwog das dynastische Gefühl in der Bevölkerung weitaus das religiöse. Man zog es vor, die religiöse Freiheit aufs Spiel zu setzen, um nur die gesetzmäßige Erbfolge, auf der Recht und Ordnung im Lande beruhte, nicht zu gefährden. Fünfundneunzig Jahre später überwog das religiöse Gefühl so sehr das dynastische, daß zur Aufrechthaltung einer weiter fortgeschrittenen Richtung des Protestantismus der legitime König selbst aufs Schafott gebracht wurde. In solcher stetigen Progression steigerte sich die protestantische Strömung im Lande. Ein Dichter, der von ihr ganz unberührt geblieben, ja ihr absolut feindlich gegenübergestanden wäre, würde sich selbst die Wurzeln seiner Kraft abgeschnitten haben, da er sich mit der geistigen und politischen Entwickelung seines Volkes nicht im Einklang befunden hätte. Bei der Frage nach Shakespeares Stellung zu den religiösen Parteiverhältnissen gilt es zu erwägen, ob denn ein solcher Gegensatz für den größten Nationaldichter Englands überhaupt denkbar sei.

Nichts hat in England die Sache des Protestantismus so sehr gefördert, wie die Regierung der spanischen Maria, der Tochter der von Shakespeare der historischen Wahrheit gemäß verherrlichten Katharina von Aragonien. Es waren nicht ihre Hinrichtungen der protestantischen Vorkämpfer, welche der katholischen Sache schadeten; an derartige Exekutionen war man hinlänglich gewöhnt, um sie von seiten der gerade herrschenden Partei ganz selbstverständlich zu finden. Der große Kromwell und sein Staatssekretär John Milton waren wohl die ersten, welche darauf drangen, die Toleranz als einen Grundsatz in die Staatsverwaltung einzuführen. Maria verletzte aber das nationale und bedrohte das ökonomische Interesse ihrer Unterthanen. Wie in der französischen Revolution die Furcht vor einer Wiederergreifung der verkauften Nationalgüter durch ihre früheren adligen Besitzer einer monarchischen Restauration die größten Hindernisse in den Weg legte, ebenso fühlten sich von Marias katholischer Restauration die Besitzer der früheren Kirchen- und Klostergüter, trotz aller beruhigenden Versicherungen, aufs schlimmste gefährdet. Handel und Wandel wurde durch dies Gefühl der Unsicherheit gelähmt, und schon begannen diese Interessen in England die größten Rucksichten zu fordern. Die Aufrechthaltung der

römischen Kirche schien nicht mehr verträglich mit den sozial-ökonomischen Bedingungen der englischen Wohlfahrt. Die Allianz mit Spanien hatte der kluge Heinrich VII. geknüpft, und sie hatte sich, ehe die religiösen Wirren in Europa begannen, wohl bewährt. Seitdem war jedoch Spanien die Vormacht der katholischen Partei geworden. Die Vermählung der regierenden Königin mit einem auswärtigen Fürsten war an und für sich dem hohen Adel widerwärtig, den untern Ständen unsympathisch, auch wenn dieser Fürst nicht König Philipp II. von Spanien gewesen wäre. Philipp benahm sich während seines Aufenthaltes in England durchaus klug und freundlich, doch das spanische Wesen stand dem englischen zu ferne. Die Teilnahme an dem Kriege der Spanier gegen Frankreich wäre an sich populär gewesen, die Erinnerung an die alten Festlandskriege lebte noch kräftig fort; noch Heinrich VIII. hatte für seine französischen Feldzüge die begeisterte Zustimmung der Nation gefunden. Marias für ihren Gatten unternommener Krieg kostete dem englischen Volke aber den Besitz von Kalais, der ersten Stadt, die Eduard III. einst in Frankreich gewonnen hatte. Als Englands letzte festländische Besitzung ging sie nun nach zweihundertundelf Jahren (1558) wieder in die Gewalt der Franzosen über. Die französische Dramatik brachte diese glorreiche That des Herzogs von Guise auf die Bühne. In der neuen Moralität „la prinse de Calais“ mußte der abziehende Engländer den Spott des Franzosen dulden. In dem angeblich von Shakespeare herrührenden Drama „König Eduard III.“ ward dann unter Elisabeths Regierung die alte Eroberung der wichtigen Hafenstadt durch die Engländer auf der Londoner Volksbühne gefeiert. Nur die Thatsache dieser verschiedenen Dramendichtungen braucht man zu erwägen, um zu erkennen, was Marias, was Elisabeths Regierung dem englischen Nationalstolz bot, in welche günstige oder ungünstige Lage jede von ihnen die englische Dramatik versetzte. England erschien wie ein Vasalle Spaniens und verlor in dem hiebei stattfindenden Kampfe Macht und Ehre. Unter diesen Verhältnissen mußte es vom Nationalgefühl bereits dankbar empfunden werden, als Elisabeth, zur Regierung gekommen, den Heiratsantrag König Philipps entschieden abwies. Damit war die Selbständigkeit des Landes in politischer Hinsicht ausgesprochen, die religiöse folgte. Unter Elisabeth ward die anglikanische Kirche festgegründet. Ihre eigene Lage und die Lage der europäischen Angelegenheiten

zwangen sie immer mehr, im Gegensatze zu Spanien, die Vorkämpferin des Protestantismus zu werden. Sie war die protestantische Königin schlechtweg, und die einheimischen Katholiken fühlten ihre Hand schwer auf sich lasten. 1568 ließ sie Maria Stuart, die Verwandte des Herzogs von Guise, welcher den Engländern Kalais entrissen hatte, gefangen setzen; am achten Februar 1587 ward die unglückliche, durch Geist- und Körpergaben ausgezeichnete Schottenkönigin durchs Beil vom Leben zum Tode gebracht. Ein englischer Gerichtshof hatte sie verurteilt, Elisabeth das Urteil unterschrieben.

Es findet sich in Shakespeares sämtlichen Werken, soweit wir sie kennen, keine Zeile, welche irgendwie als Anspielung auf diese Tragödie der Geschichte gedeutet werden könnte. Eines großen Eindrucks auf ihn, den tragischen Dichter, konnte das Ereignis, welches nah und fern die Gemüter von Freund und Feind erschütterte, nicht verfehlen. Auch hier wie in den Rosenkriegen, an denen er vielleicht damals eben zu arbeiten begann, war es die Frage nach der berechtigten Erbfolge, welche innerhalb des königlichen Hauses zu blutigen Katastrophen führte. Doch nicht wie bei den Kämpfen von York und Lankaster war es eine für die Nation eigentlich gleichgültige Streitfrage, welche entschieden werden sollte. Die höchsten Güter des Landes und seine ganze Entwickelung waren dabei in Frage gestellt. Als der junge Shakespeare nach London kam, lebte die katholische Prätendentin noch. Ihre Anhänger waren unermüdlich in fieberhafter Aufregung und Thätigkeit, die Gefangene aus Fotheringhayschloß zu befreien und mit ihr die Hoffnung auf eine katholische Reaktion in England lebendig zu erhalten. Wenn im allgemeinen damals auch nicht so viel wie in späteren Epochen in allen Gesellschaftskreisen von Politik gesprochen wurde, die Frage, um welche es sich in diesem Falle handelte, war von zu allgemeinem Interesse und griff mit ihren Folgen zu sehr in das Leben jedes einzelnen ein, um nicht auch von allen und überall besprochen zu werden. 1587 erschien auf Betrieb des Lordkanzlers selbst die erste politische Zeitung in England, um die Teilnahme der Bevölkerung zu erhöhen. Shakespeare vollends hat, wenn nicht bereits in Stratford, so doch alsbald nach seinem Eintreffen in London die Geschichte seines Vaterlandes studiert. Es waren keine kritischen Quellenstudien, die er, wie es Poeten unserer Tage thun würden, für seine Dramen aus der englischen Geschichte

trieb, aber aus Ralph Holinsheds Chronik, die 1577 zum erstenmal erschienen war, eben in Maria Stuarts Todesjahr zum zweitenmal gedruckt wurde, hatte er doch einen vollkommen genügenden Einblick in die Entwickelungsgeschichte seines Vaterlandes erhalten. Einen ausgesprochnen historischen Sinn wird man dem Verfasser der Königsdramen nicht bestreiten können. Und tauchte damals vor seinem Dichterauge bereits die Gestalt Richmonds am Schlusse der Rosenkriege auf, so wird ihn auch Richmonds Enkelin nicht teilnahmslos gelassen haben und die Geschichte der Zeit, von welcher er in der Schlußszene „Richards III." als einer zu kommenden prophezeite. Vergangenheit und Gegenwart der Geschichte seines Vaterlandes mußte sich ihm, sobald er den Boden Londons betreten hatte, als Gegenstand seines Nachdenkens aufdrängen, auch wenn er nicht, wie viele seiner Biographen annehmen, in einem näheren Verhältnisse zu Graf Essex gestanden hat, wodurch dann freilich dem allgemeinen Interesse an den Staatsangelegenheiten noch ein persönliches sich beigesellt hätte.

Ist denn aber Shakespeares Sympathie auch wirklich auf seiten der protestantischen Königin gestanden, gehörte nicht auch er eher zu denjenigen, welche ihre Blicke hoffend und wünschend auf die gefangene Schottenkönigin richteten? Konnte Shakespeare sich mit ganzer Seele der nationalen Sache, wie sie zweifellos von Elisabeth vertreten wurde, widmen, oder war er in der unglücklichen Lage, als Katholik den Sieg der Partei wünschen zu müssen, deren Herrschaft für Englands Ruhm und Wohlfahrt jedenfalls nicht dasselbe geleistet hätte, was Sir William Cecil im Dienste seiner Königin zuwege brachte. In diesem geschichtlichen Zusammenhange erhält die Frage nach Shakespeares äußerer konfessionellen Stellung — von seiner inneren religiösen Ueberzeugung, seiner Weltanschauung wird an andrer Stelle noch die Rede sein — allerdings eine weittragende Bedeutung für die ganze Auffassung Shakespeares des Menschen und Dichters. Man hat sowohl von evangelischer als katholischer Seite aus diese Frage zum Gegenstande engherzigen konfessionellen Gezänkes gemacht, als ob es für die eine oder andere Kirche eine Art Ehrensache sei, Shakespeare zu den Ihrigen zu zählen. Ein derartiger Standpunkt möge hier grundsätzlich ausgeschlossen bleiben. Die katholische Kirche vermag unter ihren Kämpfern und Märtyrern im England Heinrichs VIII.

und Elisabeths eine so zahlreiche Schar vortrefflicher, bewunderswerter Männer auf allen Gebieten aufzuweisen, daß es kaum begreiflich erscheint, mit welcher Verbissenheit und mit welchen, zum Teil nicht moralisch tadelfreien Mitteln man den Katholizismus Shakespeares beweisen wollte. Und was konnte man damit gewinnen? Wenn Shakespeare Katholik war, so kann die Kirche wenig Freude an ihm haben, denn das steht fest, daß er dann keiner von denen war, die für ihren Glauben zu kämpfen und dulden geneigt waren. Was soll dieser Kryptokatholik neben opferfreudigen Märtyrern wie Bischof Fisher, dem Kanzler Thomas More, dem talentvollen unglücklichen Dichter Robert Southwell (21. Februar 1595 zu Tyburn hingerichtet) bedeuten! Die katholische Kirche würde, wenn Shakespeare ihr angehört hätte, nichts gewinnen, Shakespeare als Charakter aber viel verlieren, wenn die erwähnte Annahme sich irgendwie beweisen ließe.

Es ist Thatsache, daß der Vater von Shakespeares Mutter, Robert Arden, als Katholik gestorben ist, aber schon für den Glauben seiner Tochter als John Shakespeares Gattin läßt sich hieraus nichts folgern. John Shakespeare selbst hat unter Königin Elisabeths Regierung ansehnliche Gemeindeämter bekleidet; um nur zu dem geringsten zugelassen zu werden, mußte er in dem Suprematseid die Königin von England auch als höchstes geistliches Oberhaupt anerkennen und entsagte durch Leistung dieses Eides dem römisch-katholischen Glauben. Das 1770 aufgefundene katholische Glaubensbekenntnis John Shakespeares ist längst als Fälschung beseitigt. In dem protestantischen Pfarrbuche ist sein und seiner Gattin Tod, die Taufe seiner sämtlichen Kinder und das Begräbnis Wilhelm Shakespeares ohne jede weitere Bemerkung verzeichnet, was doch, wenn sie Katholiken gewesen wären, nicht der Fall hätte sein können. Des Dichters Testament zeigt die erst im siebzehnten Jahrhundert allgemein üblich gewordene protestantische Einleitungsformel, die im Testamente seines Vaters sich noch nicht findet. Dem allen steht die Aufzeichnung des (1708 als Rektor zu Sapperton in Gloucestershire gestorbenen) Reverend Richard Davies gegenüber, der zu den ihm vom Stratforder Rev. Wilhelm Fulman überlieferten biographischen Notizen einige eigene hinzugefügt hat, die mit den Worten schließen: „He dyed a papist.“ Wie kam Davies zu seiner mit allen echten Dokumenten in entschiedenem Widerspruch stehenden Behauptung?

Die Puritaner pflegten alle nicht zu ihrer Fahne Schwörenden, mochten sie als Mitglieder der bischöflichen Staatskirche dem Katholizismus auch noch so ferne stehen, Papisten zu schelten. Ein Schauspieler und Theaterdichter galt den fortgeschrittenen Reformierten überhaupt schon als Götzendiener. In Stratford war um die Wende des Jahrhunderts die strenge Puritanerpartei zur Herrschaft gelangt. Zu den Puritanern nun gehörte der Schöpfer des Malvolio gewiß nicht; sie waren ihm so wenig sympathisch wie die Katholiken. „Der junge Charbon (Kohle, Feuereifer?), der Puritaner," heißt es in „Ende gut, Alles gut" (I, 3, 53) „und der alte Poyson (Vergifter), der Papist, wie immer ihre Herzen getrennt sind in der Religion, ihre Köpfe sind eins; sie können so gut Hörner zusammenstoßen, als irgend Böcke in der Herde." In Stratford wird diese Gesinnung des reich gewordenen Komödianten kein Geheimnis geblieben sein. Neid und konfessionelle Gehässigkeit machten den Dichter zum Papisten. So erklärt sich das Gerücht, welches Davies lange nach des Dichters Tode zu Ohren gekommen ist. Jedenfalls kann Shakespeare selbst mehr Glauben in Anspruch nehmen als Davies. Ein gläubiger Katholik aber hätte niemals den dritten Aufzug im „König Johann" so, wie er uns jetzt vorliegt, schreiben können, obwohl Shakespeares Künstlerhand hier die tendenziöse Roheit seiner Vorlage völlig getilgt hat. Ein solcher hätte vollends nie den Häresiarchen Kranmer verherrlichen und von der „Glückszeit" unter der protestantischen Königin, für die Katholiken eine Zeit der schwersten Bedrängnis, mit dem biblischen Bilde rühmen können:

Heil wächst mit ihr:
Zu ihrer Zeit verzehrt, was jeder baut,
In Sicherheit er unter eignem Weinstock,
Singt allen Nachbarn frohe Friedenslieder.
Gott wird wahrhaft erkannt (God shall be truly known).

Wenn Shakespeare an dieser Stelle seines letzten Königsdramas (Heinrich VIII., V, 5, 19—63) die Regierung der neuen nach Weisheit und Tugend durstenden Saba als Friedenszeit preist, so schränkt er selber diesen Ausdruck gleich wahrheitsgemäß ein, indem er von den „im Sturme erzitternden Feinden" des Jungfraun-Phönix spricht. Das erst gab ja dem von Elisabeth vertretenen englischen Protestantismus

seine ganze nationale Bedeutung, daß in ihm zugleich auch die politische Unabhängigkeit der Nation gegen die drohende Macht des katholischen Königs verteidigt wurde. Die Einsicht, wie wünschenswert es für England sei, die gegenüberliegenden niederländischen Küsten nicht im Besitze eines mächtigen Staates zu sehen, bewog England im neunzehnten Jahrhundert, die Garantie für die Neutralität Belgiens zu übernehmen. Verbunden mit dem Gefühle der Gemeinsamkeit des religiösen Bekenntnisses, hat diese politisch-strategische Einsicht im sechzehnten Jahrhundert Elisabeths Staatsmänner bestimmt, die protestantischen Niederländer in ihrem Freiheitskampfe gegen Philipp II. zu unterstützen. Bereits 1575 hatte sich ein stilles Bündnis zwischen Elisabeth und den vereinigten Provinzen gebildet. 1585 ging Leicester mit einem englischen Heere zu ihrer Unterstützung über die See. Die großen Erwartungen, welche man daran knüpfte, hat Leicesters Unfähigkeit vereitelt. Die Vermutung, daß unter der Schauspielertruppe die Seine Lordschaft begleitete, auch Shakespeare sich befunden habe, läßt sich, wie bereits bemerkt, zum mindesten durch nichts beweisen. Der Kriegsdienst in den Niederlanden jedoch hat sich, wie wir dies auch aus den gleichzeitigen Komödien ersehen, in England einer großen Beliebtheit erfreut. Unter andern hat Ben Jonson eine Zeitlang in dem englisch-niederländischen Heere die Muskete getragen. In Leicesters Feldzug sank die Blüte des englischen Rittertums, Sir Philipp Sidney, der, im Gefechte bei Zutphen verwundet, am 19. Oktober 1586 seiner Wunde erlag. Ganz London gab dem Helden, als er in der Paulskirche beigesetzt wurde, das Geleite. Auch Shakespeare, der damals Sidneys großen Schäferroman Arkadia (geschrieben 1580, veröffentlicht 1590) allerdings noch nicht gelesen haben konnte, wird nicht unbewegt dem Haupte der englisch-italienischen Dichterschule die letzte Ehre erwiesen haben. Dem Kriege gegen die Spanier in den Niederlanden gingen die ersten kriegerischen Seefahrten der Engländer voran und zur Seite. Schon unter Heinrich VIII. hatte für die Engländer das Zeitalter der Entdeckungen begonnen. In dem 1519 gedruckten „Zwischenspiel von den vier Elementen" wird die Neugier des Publikums durch das Versprechen angereizt, daß hierin gehandelt werde von gewissen Punkten der Kosmographie, als wie und wo die See die Erde bedecke, und von verschiednen fremden Himmelsstrichen und Ländern, und wo sie

liegen; und von den neu entdeckten Ländern und den Sitten der Eingeborenen. In den Jahren 1577—1580 hatte der kühne Franz Drake die erste Weltumseglung glücklich durchgeführt. Das Schiff blieb zur Erinnerung daran, von den Londonern viel besucht, in der Themse vor Anker. Die Merchant-Adventurers, waghalsige handeltreibende Piraten, zogen mit Freibriefen der Königin versehen hinaus in die westlichen Meere, deren Befahren die Spanier allen fremden Schiffen verboten hatten. Wenn jemals, so galten damals für die englische Schiffahrt Mephistopheles' Worte:

> Das freie Meer befreit den Geist,
> Wer weiß da, was Besinnen heißt!
> Da fördert nur ein rascher Griff,
> Man fängt den Fisch, man fängt ein Schiff.
> Man hat Gewalt, so hat man Recht.
> Man fragt ums Was? und nicht ums Wie?
> Krieg, Handel und Piraterie,
> Dreieinig sind sie, nicht zu trennen.

Der Schiffshauptmann Antonio in „Was ihr wollt" mag als Typus eines solchen Elisabethanischen Seeräuberhelden angesehen werden. Es war die Zeit, in welcher Englands Handelsmarine entstand, aus der dann 1588 die Kriegsmarine in der Not des Augenblickes hervorging. Das Seereisen ward nun ein mit Leidenschaft betriebener Sport. 1587 wurde die ostindische Kompanie gegründet, die in der Folge eine so ungeheure Bedeutung erlangen sollte. Ging vielleicht auch die größere Hälfte der Teilnehmer bei diesen Handels- und Korsarenfahrten zu Grunde, die Zurückkehrenden brachten solche Reichtümer mit sich, daß das Wagnis immer lockender wurde. Drake konnte, durch Handel und Plünderung spanischer Galeonen bereichert, 800 000 Pfund von seiner Reise zurückbringen. Das waren auch die Jahre, in denen Englands kolonisatorische Thätigkeit begann. Sir Walter Raleigh, ein persönlicher Bekannter und Zechgenosse Shakespeares, gründete in Nordamerika die Kolonie Virginien, der jungfräulichen Königin zu Ehren. Mit welcher Begeisterung mochte die lustige Gesellschaft im „Meermädchen" — Raleigh selbst hatte den Klub gestiftet — den frischen Erzählungen des gefeierten Helden lauschen. Welch ein Ereignis in der Geschichte der Menschheit es bildete, daß zum erstenmale die angelsächsische Rasse in der Neuen Welt eine neue Heimstätte suchte, den katholisch-romanischen Ansiedlungen im Süden Amerikas die

erste protestantisch-germanische Kolonie im Norden zur Seite trat: welch ein Ereignis von unabsehbaren Folgen damit vollzogen war, das konnte freilich auch der genialste Genosse des Meermaidklubs nicht ahnen. Aber an lebhaftem Interesse wenigstens ließ es Shakespeare, wie auch andere Dramatiker nicht mangeln. Der Begriff des Reisens verknüpfte sich, charakteristisch genug für den Elisabethanischen Dichter, bei Shakespeare als unauflöslich mit dem Begriffe der Seefahrt. Wenn Valentin, der eine der „beiden Edelleute von Verona", seine Vaterstadt verläßt, so schifft er sich im Hafen ein, obwohl Shakespeare recht wohl wußte, daß Verona keine Seestadt sei. Gleich in einem seiner ersten Werke, der „Komödie der Irrungen", schildert Shakespeare einen Seesturm (I, 1, 64—118), für den ihm seine Quelle keinen entsprechenden Anhalt gab. Die Fülle der Beziehungen auf Seefahrt und Handel bei Shakespeare ist eine ganz ungeheure. Seestürme und Schiffbrüche werden im „Kaufmann von Venedig", in „Was ihr wollt", im „Wintermärchen", „Sturm", „Othello" und im „Perikles", wenn auch dieser für Shakespeare Geltung haben soll; Seeräuber im zweiten Teile „Heinrichs VI.", „Hamlet" und „Maß für Maß"; Kämpfe zur See in „Hamlet", „Antonius und Kleopatra", „Viel Lärm um Nichts" erwähnt oder geschildert. Im „Kaufmann von Venedig" kann der königliche Kaufmann zwar als Venezianer gelten; die Venezianer haben aber niemals Handel nach Mexiko (III, 2, 271) getrieben, das ist englischen Verhältnissen entnommen; eben so ist der Grund für Bassanios eilige Abfahrt von Venedig um abends neun Uhr, weil der Wind sich gedreht hat (II, 6, 64), nicht für die Lagunen, sondern nur für eine Fahrt auf offner See zutreffend. Diese Nachweise einzelner Stellen, die vom Seeleben und der Schiffahrt entnommenen Gleichnisse lassen sich unendlich vermehren (vgl. XII, 245). Man hat behauptet, Shakespeare müsse selbst eine Zeit lang Seemann gewesen sein, sonst hätte er nicht eine so eingehende Kenntnis der Nautik besitzen können. Nur eine Stelle aus den „Beiden Veronesern" verdient doch ganz besonderer Erwähnung. Der alte Panthino spricht dem Vater des Proteus seine Verwunderung aus (I, 3, 5),

Daß Eur Gnaden
Ihn seine Jugend läßt daheim vergeuden,
Indes manch andrer, weit geringern Namens,

Den Sohn auf Reisen schickt, sich auszuzeichnen:
Der, in den Krieg, um dort sein Glück zu suchen;
Der, Inseln zu entdecken weit hinaus.

Zeigt die Stelle, wie Shakespeare in seinen Jugendjahren von der Seefahrerlust des Zeitalters ergriffen war, so bestätigt uns eine Arbeit seiner späteren Jahre, „der Sturm", daß dieses Interesse fortdauerte, ja erstarkte. Wilhelm Meister weist einmal bei Gelegenheit des Hamlet darauf hin, wie Shakespeare für „Insulaner geschrieben habe, für Engländer, die selbst im Hintergrunde nur Schiffe und Seereisen, die Küste von Frankreich und Kaper zu sehen gewohnt sind, und daß, was jenen etwas ganz Gewöhnliches sei, uns schon zerstreue und verwirre"; auf das deutsche Theater könne so ein Stück nur mit einem einfacheren, für unsere Vorstellungsart besser passenden Hintergrund gebracht werden. In wie viel höherem Grade aber gilt dies noch vom „Sturm". Aus ihm sieht man, wie vertraut Shakespeare mit der ganzen Reiselitteratur gewesen ist, welche vor allen Hakluyt und später (1619) Purchas, 1582, 1589 und 1593 in umfassenden Sammlungen ihren darnach begierigen Landsleuten vorzuführen beflissen waren. Die eben erschienenen Relationen einzelner Kapitäne wie die offiziellen Regierungsberichte über den Stand der Kolonien waren dem Dichter nicht entgangen. Das Verhältnis des geistig höher stehenden Einwanderers zu den im rechtlichen Besitz befindlichen eingebornen Naturmenschen reizte den Elisabethanischen Dramatiker zu unbefangener Erwägung. Das Interesse seiner Zuhörer für fremde Länder und Menschen suchte er zu befriedigen, während er die übertriebene Neugierde mit seinem Spotte nicht verschonte. Wie fühlt man gerade in diesem Schlußwerke des großen Dichters den Herzschlag des Zeitalters selbst sich regen. Nur der Dichter eines Volkes von Seefahrern und Entdeckern konnte das schreiben. Gerade in unsern Tagen, in denen wir Deutsche freudigen Stolzes die Fahne des Reichs in fremden Weltteilen entfaltet sehen, können wir ganz verstehen, welch Hochgefühl in Elisabeths Tagen die Brust eines patriotischen Engländers schwellen mußte, wenn er die ersten großen Erfolge miterlebte, die zugleich das Entstehen und die beginnende Meeresherrschaft der britannischen Seemacht bezeugten. Mit welch nationalem Selbstgefühle setzte Edmund Spenser in der Widmung der Feenkönigin den Besitztiteln Elisabeths hinzu: „und von Virginien Königin". Es war die erste englische Kolonie.

Die junge Handels- und Piratenflotte hatte gleich nach den ersten Jahren ihres Bestehens das Glück, ihren Wert und ihre Kraft in einer für die Selbständigkeit des Vaterlandes entscheidenden Krisis bewähren zu dürfen. Shakespeare war vom Geschick begünstigt, als junger Mann die Gefahr und den Sieg seines Volkes in vollem Bewußtsein mit zu durchleben. Wie ließe sich im einzelnen feststellen, was der Dichter Shakespeare dem nationalen Aufschwunge verdankte, der im Jahre 1588 durch das Land ging! Tieck rechnet einmal — er ist sich in seinen Einteilungen nicht immer gleichgeblieben — eine neue Periode in Shakespeares Schaffen, seinen größeren Stil von diesem Zeitpunkte an. Der drohende Angriff und der unrühmliche Untergang der stolzen spanischen Armada bildet den großen Inhalt dieses Jahres. Wir nehmen an, daß Shakespeare damals seit drei Jahren in London weilte. Gerade hier, in der Hauptstadt war die kampfesmutige Begeisterung am größten. Noch besaß die Regierung der Königin keine eignen Schiffe. Die Bürgerschaft Londons stellte statt der von ihr geforderten 15 Schiffe und 5000 Mann freiwillig 33 Schiffe und 10000 Mann der volkstümlichen Herrscherin zur Verfügung. Die Theater werden in jenen bangen Monaten nicht viel Besucher gehabt haben. Sollen wir uns Shakespeare etwa gar als Krieger im Lager zu Tilbury denken, wo Elisabeth selbst gewappnet ihre reisigen Scharen musterte? Zu einer solchen Vermutung haben wir allerdings kein Recht; zum Besuche wird er gewiß wie so viele Bewohner Londons einmal ins Lager hinausgekommen sein. Die Stürme des Aermel- und Irischen Meeres, mit Drakes und seiner Untergebenen Kühnheit und Gewandtheit verbündet, beseitigten die Gefahr.

Gott, der Allmächt'ge, blies,
Und die Armada flog nach allen Winden.

So pries im achtzehnten Jahrhundert in Anspielung auf die von den Holländern zur Ehrung von Elisabeths Sieg geprägte Münze „afflavit Deus et dissipati sunt“ Schiller den Untergang der „unüberwindlichen Flotte“, deren Admiral Medina Sidonia er im „Don Karlos“ an den Hof Philipps II. zurückkehren läßt. Im sechzehnten Jahrhundert wurde die Rettung Elisabeths als ein Sieg des Protestantismus in ganz Europa von dessen Anhängern bejubelt. Unser Fischart, der poetische Bekämpfer der Jesuiten, hat das

Ereignis in wohlgemeinten Versen gefeiert. Selbstverständlich, daß die englischen Poeten ihre siegreiche Königin priesen. Neuerdings verlautet, daß unter den vielen englischen Gedichten über den Untergang der Armada, welche uns erhalten geblieben, auch eine Ballade Shakespeares aufgefunden worden sei. Wir brauchen indessen nicht erst dieser verschollenen Ballade nachzuspüren, um Shakespeares Dichterstimme über jenen drohenden Angriff zu hören. Erst unter Elisabeth wurden die unendlichen Vorteile von Englands insularer Lage erkannt und gewürdigt. Niemand hat dies energischer als Shakespeare ausgesprochen von

> . . . jenem bleichen Strand, des weißes Antlitz
> Zurück des Weltmeers wilde Fluten stößt
> Und trennt sein Inselvolk von andern Ländern:
> . . . jenes England, von der See umzäunt,
> Dies wellenfeste Bollwerk, sicher stets
> Und unbesorgt vor fremdem Unternehmen.

Die Worte passen gar nicht für die Person und Lage des Herzogs von Oesterreich, der eben zur Eroberung Englands auszieht (König Johann II, 1, 23); um so mehr dürfen wir sie als einen persönlichen Herzenserguß des Dichters in Anspruch nehmen, der dann das ganze Drama durch seinen Lieblingshelden, den Bastard, mit der stolzen Prophezeiung schließen läßt:

> Dies England lag noch nie und wird auch nie
> Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen . . .
> So komme nur die ganze Welt in Waffen,
> Wir trotzen ihr: nichts bringt uns Not und Reu,
> Bleibt England nur sich selber immer treu.

Auch in der berühmten Verherrlichung Englands durch Gaunt in „Richard II." (II, 1, 40—65) spricht sich der gleiche freudige Stolz über die durch seine Lage England gebotene Sicherheit aus. Nur ein von höchster patriotischer Begeisterung beseelter Dichter kann in einer national erregten Zeit ein solches Triumphlied auf sein Land anstimmen. Hier, wie im ersten Teile „Heinrichs VI." und in „Heinrich V." bricht der Patriotismus machtvoll hervor. Es ist die Stimmung, welche sich im Gefolge des Jahres 1588 in England allgemein regte, wie verwandte Gefühle die siegreiche Abwehr feindlichen Angriffes im Jahre 1870 bei uns hervorgerufen hat. Als eine unglaubliche Verkennung muß es erscheinen, wenn man

die nationale Bedeutung eines Theaters leugnen und als einen bloßen Vergnügungsort sittenloser junger Adligen die Bühne darstellen will, von deren Brettern den Zuhörern die Verse in die Seele schmetterten:

> Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland,
> Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
> Dies zweite Eden, halbe Paradies;
> Ja, England, ins glorreiche Meer gefaßt,
> Des Felsstrand schlägt zurück neid'sche Belagrung
> Des wässrigen Neptun —
> Dies Bollwerk, das Natur für sich erbaut,
> Der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen;
> Dies Volk des Segens, diese kleine Welt,
> Dies Kleinod, in die Silbersee gefaßt,
> Die ihr den Dienst von einer Mauer leistet,
> Von einem Graben, der das Haus verteidigt
> Vor weniger beglückter Länder Neid;
> Der segensvolle Fleck, dies Reich, dies England!

Der fürchterliche Name der spanischen Armada ward nach ihrer Vernichtung dem Lustspieldichter der Spottname für seinen Spanier Don Adriano de Armado, den komischen Helden der „Verlornen Liebesmühe". In ihm und seiner prahlerischen Armseligkeit verspottet der siegesstolze Engländer den ohnmächtig gewordenen Landesfeind. So kann man auch in dem Auftreten Birons und seiner Genossen als Russen den Eindruck eines historischen Ereignisses erkennen. 1583 war die erste moskowitische Gesandtschaft nach England gekommen und hatte dort allgemeines Interesse erregt. Der Niedergang der deutschen Hansa eröffnete eben unter Elisabeths Regierung den englischen Kaufleuten die Handelsbahnen im russischen Reiche. Der nationale Aufschwung, den dies England unter Elisabeths Regierung genommen hatte, war die unentbehrliche Voraussetzung, auf Grund derer allein eine Nationalbühne und mit ihr Shakespeare sich in solcher Großartigkeit entwickeln konnten. Daß aber Shakespeare gerade in dieser nationalen Erntezeit an sein Werk gehen konnte, damit war die Gunst, welche ihm das Schicksal erwies, noch nicht erschöpft. Das nationalenglische Moment allein, das überall in seinen Werken hervortritt, hätte an sich noch nicht genügt, um seinen Genius zu solchen Werken unvergänglichen Wertes zu befeuern. Bereits mit Erwähnung der englischen Reformation ward auf einen Einfluß von nicht minder mächtiger, aber allgemeiner mensch-

licher Art hingewiesen. Die Reformation als solche ist aber, losgelöst von der historischen Erkenntnis einer andern mächtigen Bewegung, eben so wenig in ihrem Wesen und Werte zu begreifen, als sie ohne ihre Unterstützung überhaupt jemals möglich gewesen wäre. „Die lautere Theologie," schrieb Martin Luther im Jahre 1523 an Eobanus Hessus, „mag nicht bestehen ohne der Wissenschaften Kenntnis. Nie ist eine Offenbarung des göttlichen Wortes geschehen, der nicht die wiederaufgefundenen Sprachen und Wissenschaften den Weg bereitet hätten." Reformation und Renaissance sind untrennbar mit einander verbunden. Ohne Reuchlins hebräische Studien und Erasmus' griechische Textausgabe des Neuen Testaments (Basel 1516) hätten Luther und Melanchthon nicht so, wie sie es gethan haben, dem deutschen Volke und Europa ihre Bibelübersetzung schenken können. Das Zeitalter Elisabeths ist zugleich auch das Zeitalter, in welchem die Renaissancebewegung in England zur Herrschaft gelangt.

IV.

Die Renaissance.

Blickt man auf die unzähligen Unterschiede und Gegensätze hin, welche das Mittelalter oder, wenn wir mit Herder die Bezeichnung wählen wollen, die mittleren Zeiten von den mit der Renaissancebewegung beginnenden neueren Jahrhunderten scheiden: so möchte man geneigt sein zu glauben, die Menge der Einzelerscheinungen lasse sich in ihrer Gegensätzlichkeit nimmermehr auf ein bestimmtes Prinzip des Gegensatzes zurückführen. Ein solches ist nichtsdestoweniger vorhanden und wirksam. Das Erwachen des historischen Sinnes ruft den Beginn, seine Erstarkung und Ausbreitung die Entwickelung einer neuen Lebens- und Weltauffassung hervor.

Das Mittelalter ist die subjektivste Zeit, die es wohl je gegeben hat. Auch der mittelalterliche Forscher läßt seinen Blick rückwärts auf vergangne Völker und Zeiten schweifen, aber er sieht alles nur durch die von seinem eignen Zeitalter gefärbte Brille. Wir wissen ja seit Kant recht wohl, daß ein schlechtweg objektives Erkennen für den Menschen

überhaupt außerhalb des Kreises der Möglichkeiten liegt. Auch der strengst sachlichen Forschung ist noch der subjektive Mangel ihres eignen Zeitalters und des besonderen Individuums aufgedrückt. Dieses stets anklebenden Erdenrestes sind wir auch stets mehr oder minder uns bewußt; sein Gewicht muß nicht immer hemmend, es kann sehr oft auch fördernd einwirken. Gerade die Renaissancezeit läßt in ihrer Auffassung der Vergangenheit das subjektive Moment oft stark und störend hervortreten; nichtsdestoweniger ist sie grundsätzlich von der mittelalterlichen Anschauungsweise geschieden. Unter schweren Kämpfen hatte die europäische Menschheit aus dem allgemein drohenden und teilweise wirklich hereingebrochenen Chaos, in das die alten Ordnungen und Formen verfallen waren, in einer längeren Uebergangszeit sich neue feste Gestaltungen in Staat und Religion, in Gesellschaft und Sitte geschaffen. Die Erinnerung an das allmähliche Werden dieser Zustände war schnell verloren gegangen. Wie an den Burgen, die von allen Hügeln ins Land ragten, oft die von der Natur dargebotene Felsengrundlage dem Auge untrennbar und ununterscheidbar mit dem von Menschenhand gemauerten Untergrundbau zusammen als ein einziges Ganzes erschien, so gingen dem geistigen Auge des mittelalterlichen Menschen bald die Erinnerung und die Spuren von dem allmählich künstlich Gewordenen der ihn umgebenden sittlich-politischen Welt verloren. Mag von jedem andern Gesichtspunkte aus betrachtet das Mittelalter einen noch so imponierenden, bewundernswerten Anblick gewähren, in dem einen erscheint es in der That eng beschränkt. Dem durch ein eigenartiges Zusammentreffen von Umständen in einer bestimmten und nur für eine bestimmte Zeit Gewordenen maß man nicht nur absoluten Wert bei, man glaubte auch an seine absolute Gültigkeit für alle Zeiten und Völker. Zu d e r Höhe und Weite des Gedankens konnten sich auch bedeutendere Geister in jenen mittleren Zeiten nicht erheben, daß sie an eine wesentliche Veränderung der in Staat, Kirche und Gesellschaft geltenden Lebensformen vor dem jüngsten Tage geglaubt hätten. Und eben so wenig konnten sie sich mit dem Gedanken zurechtfinden, daß frühere Menschengenerationen ihrer Kultur einen so ganz verschiedenartigen Ausdruck gegeben hätten. Abgesehen vom Heidentum, das ohne weiteres als in ähnlicher Form bei den sarazenischen Gegnern fortbestehend angenommen wurde, schien auch das Leben der Griechen und Römer die gleichen Farben

wie das der Gegenwart aufzuweisen. Dieser Glaube an die Allgemeingültigkeit der eignen Lebensformen mußte noch bestärkt werden, als infolge der Kreuzzüge auch bei den asiatischen Gegnern wie bei den Mauren in Spanien die Formen des Rittertums Nachahmung fanden. Der von den Arabern überkommene kommentierte Aristoteles ließ eine Verwandtschaft der Geistesbildung bei Christen und Arabern hervortreten, und christliche Dichter sprachen von dem Baruch zu Babylon als dem sarazenischen Papste. Kaiser Friedrich II. bildete im Anblicke dieser Aehnlichkeiten seine die Schranken des Zeitalters und der Konfession durchbrechenden Ideen. Die Deutschen Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach sprachen Gedanken der Toleranz aus, die in unserer Dichtung das Ideal des allgemein Menschlichen bereits in einer Zeit auftauchen ließen, in welcher das französische Epos die Menschenwürde nur auf den christlichen Ritter beschränkt wissen wollte. Doch der große Kaiser wie seine beiden Sänger müssen in dieser Hinsicht als vereinzelte Erscheinungen gelten. Friedrich II. war vielleicht der erste Mensch, in dem die Ideen der neueren Jahrhunderte lebendig wurden; die Zeit für diese Ideen war aber damals noch nicht gekommen.

Aus der Erkenntnis, daß die Vergangenheit andere Lebensformen als die der Gegenwart gebildet hat, schöpft der Mensch seit den Tagen der Renaissance und Reformation das bestimmte Wissen, daß auch die Zukunft andere Ideale und ihnen gemäße Formen entwickeln werde, als die Gegenwart gethan. An eine ewige Dauer des gegenwärtigen Zustandes der Dinge glaubt kein Mensch mehr. Daraus geht für jeden Recht und Pflicht hervor, so viel seine Kräfte es vermögen, an der gar nicht zu vermeidenden Entwickelung und Umwandlung mitzuarbeiten. Davon konnte im Mittelalter gar keine Rede sein. Die Kirche hatte nicht nur für den religiösen Glauben unabänderliche Dogmen und Formen festgestellt, auch das staatliche, auch das soziale Verhältnis hatte sie nach Gottes Willen ein- für allemal fixiert. Die versuchten Abweichungen von dieser Ordnung waren eben so viele Auflehnungen gegen den ein- für allemal ausgesprochenen göttlichen Willen selbst. Wie die Weltgeschichte verlaufen ist und verlaufen wird, das ist in der Vision Daniels von den Weltreichen ausgesprochen. Da ist keine Entwickelung neuer Kräfte, alles wickelt sich nach der Vorherbestimmung ab wie ein Fadenknäuel; keine Entwickelung findet statt. Von den Gegensätzen, in denen

sich die Weltgeschichte vorwärts bewegt, ist nicht die Rede, an eine Kluft der Zeiten wird nicht gedacht. Eine höchst merkwürdige Geschlossenheit und Abrundung der Anschauung tritt dabei hervor. Die Weltchronik und der Lobgesang auf den Bischof Hanno geben davon drastische Beispiele. Die Fortsetzung des römischen Kaisertums durch die Deutschen, die Reihenfolge von den Aposteln bis zu dem eben gestorbenen Bischofe erscheinen als eine selbstverständliche, ohne jede Störung und Hindernis sich vollziehende Abwicklung. Damit hing es zusammen, daß man auch den genealogischen Zusammenhang mit der Vergangenheit sorgfältig wahrte. Das eine Volk stammte von Odysseus, das andere von Antenor; die Franken wie die Briten von den Trojanern. Es ist später eine Zeit gefolgt, in der die Völker gleich den alten Athenern eine Ehre darein setzten, für Autochthonen zu gelten. Shakespeare steht darin noch ganz auf mittelalterlichem Boden gleich den gelehrten englischen Dichtern der Elisabethanischen Zeit. Mag er selbst das Drama von Lokrin, dem Sohne des Brutus, geschrieben haben oder nicht, die alte Brutdichtung enthielt für ihn volle historische Wahrheit. Er zweifelte nicht im geringsten an der Abstammung der Briten von den Trojanern. Das geht so weit, daß er bei der dramatischen Behandlung des trojanischen Krieges den Griechen die entschiedenste Abneigung entgegenbringt, für seine Vorfahren Partei ergreifend. Noch Milton, der große Gelehrte, glaubte an diesen trojanischen Stammbaum von Lear und Gorboduk. Auch darin teilt Shakespeare noch die Geschichtsauffassung des Mittelalters, daß es Anachronismen für ihn nicht oder doch nur in beschränktem Grade gibt. Das Mittelalter übertrug seine Lebensformen auf alle Zeiten. Shakespeare spricht so harmlos, wie einst Heinrich von Veldeke es that, vom Ritter Aeneas und Hektor, von dem Turniere griechischer und trojanischer Ritter; von Uhr und Trommel im „Julius Cäsar", von Kanonen im „Hamlet" und „König Johann". Man hat aber gerade in dieser Richtung Shakespeares Naivetät doch weitergehend dargestellt, als sie es in Wirklichkeit ist. Wenn man von „Troilus und Kressida" absieht, einem Stück, für das er eben aus mittelalterlichen Quellen schöpfte und das in ihnen gegebene Kolorit einfach beibehielt (XI, 105), so weiß er im übrigen den Unterschied zwischen dem Altertum und den folgenden Zeiten wohl festzuhalten. Er thut dies entschieden mehr als z. B. die Maler der Renaissance,

welche gleich den mittelalterlichen die biblischen Personen in die Tracht ihrer Tage kleideten, mehr als die klassizistische französische Bühne, die noch zu Voltaires Zeiten keinen Anstoß daran nahm, Cäsar und Agamemnon in der Kleidertracht des siècle de Louis XIV. auftreten zu lassen. Die historische Dichtung im Sinne von W. Scott, Flaubert, Ebers, Dahn u. s. w. war dem poesiereichen 16. Jahrhundert ebenso fremd, wie eine nach orientalischen Studien ausgeführte realistische Bibelillustration à la Gustav Doré.

Der Dramatiker Shakespeare konnte nicht ganz unberührt bleiben von der Großartigkeit, welche diese einheitliche Geschichtsauffassung des Mittelalters immerhin aufwies. Gerade in England hatte das ältere Drama sich auf diesem Grunde entwickelt. Die umfangreichen englischen Kollektivmysterien sind poetische Illustrationen dieser theosophischen Geschichtsbetrachtung des Mittelalters. Auch in andern Ländern sind ähnliche dramatische Zusammenfassungen in kleinerem Maßstabe versucht worden. Der Deutsche Bartholomäus Krüger hat noch in einer Zeit, als die Ideen der Renaissance bereits allgemeine Geltung errungen hatten, in seiner neuen Aktion von „dem Anfang und Ende der Welt" (1580) sich an eine mit Wahrung des protestantischen Standpunktes unternommene Dramatisierung der theosophischen mittelalterlichen Geschichtsauffassung gewagt. Nie und nirgends ist jedoch diese geschlossene Weltanschauung des Mittelalters im Drama umfassender zum Ausdrucke gelangt, als in den englischen Kollektivmysterien. Von dem Falle Luzifers und der Weltschöpfung bis zum Auftreten des Antichrists und dem letzten Gerichte werden uns die der religiösen Auffassung wichtigsten Ereignisse in szenischem Zusammenhange vorübergeführt. Das Elisabethanische Drama, Renaissancedrama wie es ist, zeigt nichtsdestoweniger in manchen Einzelheiten unverkennbar seinen Zusammenhang mit den mittelalterlichen englischen Mysterienzyklen.

Nur langsam, in seinen Anfängen und einzelnen Stadien vielleicht kaum bemerkbar, vollzog sich der Auflösungsprozeß der fest geschlossenen mittelalterlichen Weltanschauung. Nur Stückchen für Stückchen bröckelte der Ansturm der neuen Zeit von dem Kolosse ab. In dem Lande, das unter allen die größten geschichtlichen Erinnerungen bewahrte, in Italien, begann der Verjüngungsprozeß der Menschheit. Dort hatte das mittelalterliche Ideal in Dantes Hauptwerk noch einmal

seinen vollen Ausdruck und seine Verklärung gefunden. Dann aber folgten dort als Zeitgenossen und Freunde Rienzi und Petrarka. Die Steine begannen zu reden. An den alten zertrümmerten Monumenten begeisterte sich Cola Rienzi zu neuen politischen Idealen. Der Gegensatz der alten römischen Geschichte mit der päpstlichen Anarchie trat dem sinnenden Geiste schroff vor Augen. Das war wieder die mittelalterliche Naivetät, wenn Rienzi wie nach ihm ein großer Teil der Helden der Renaissance glaubte, man könne nun unmittelbar wieder an die mehr als tausendjährige Vergangenheit anknüpfen, das aus eigner Alterslast Dahingesunkene so ohne weiteres wieder beleben. Auch die Freunde des Dramas, selbst in Shakespeares Umgebung, haben ja geglaubt, man werde den Alten Ebenbürtiges schaffen, wenn man ohne weiteres an die Tragödien Senekas, an die Komödien des Plautus und Terenz sich nachahmend anschließe; je ähnlicher man es mache, desto besser. Geraume Zeit war noch nötig, ehe man zu der vollen Einsicht gelangte, daß nicht das die zu lösende Aufgabe sein könne, den künstlerischen und ethischen Idealen des Altertums von neuem nachzujagen, sondern die aus der ganzen bisherigen Geschichtsentwickelung gewonnene Erfahrung zur Bildung und Erreichung neuer Ideale zu verwerten. Wäre es selbst möglich, einmal Dagewesenes gerade so wieder ins Leben zurückzurufen, das einst Vortreffliche würde dann wertlos sein, ja schädlich wirken; denn auf neue höhere Bildungen, nicht zu Galvanisationsversuchen weist das Prinzip der Geschichte hin. In der Mitte des 14. Jahrhunderts freilich bedeutete es schon den Anbruch einer neuen Zeit, als man, vom Geiste des Altertums angeregt, überhaupt nach der Verwirklichung von politischen Idealen zu trachten begann, die sich mit der mittelalterlichen Ordnung der Dinge schlechterdings nicht vertragen konnten. Der Glaube an die ewige Fortdauer der herrschenden Lebensformen wurde erschüttert. Schon hatten die französischen Könige angefangen, ihren vom Papsttum politisch emanzipierten Staat auf nationaler Grundlage neu aufzubauen. In Konstanz kam die europäische Christenheit noch einmal als ein Ganzes im alten Sinne zusammen, und dort feierte auch die altenglische Bühnenkunst ihre ersten Triumphe auf dem Kontinent; dann traten auch in der Religion die nationalen Elemente bald sondernd immer mehr hervor.

Das eine mußte schon bei den ersten Schritten, welche

das neue, die verschiedensten, später gesonderten Zweige des menschlichen Wissens umfassende humanistische Studium machte, unzweifelhaft hervortreten: absolute Gültigkeit könne allen den Formen, in denen allein das Mittelalter die Möglichkeit der Existenz von Religion und Kunst, Staat und Gesellschaft, Wissenschaft und Sitte erblickt hatte, nicht länger zugestanden werden. Die Verschiedenheit der Lebensbedingungen des Altertums und der folgenden päpstlichkaiserlichen Jahrhunderte trat allzu grell hervor. Je unzufriedner man aber gerade in Italien mit der Gegenwart geworden war, und das mit gutem Grunde, desto eifriger, hoffnungsfreudiger wandte man sich der Betrachtung dieser so ganz anders gearteten Zeit zu. Die politischen und ästhetischen Interessen gingen Hand in Hand. Der Freundschaftsbund zwischen Rienzi und Petrarka kann als Symbol dieses Ineinanderwirkens gelten. Und später war es Machiavell, der die Kenntnis des Altertums für die praktische Politik nutzbar machen wollte. Die Kirche kam im allgemeinen den auf Kenntnis des Altertums gerichteten Bestrebungen wohlwollend entgegen, ohne die ihr daraus notwendig erwachsende Gefahr ins Auge zu fassen. Das Sprachstudium an sich war aber ein Erschließen der Geschichte. Mit jedem antiken Schriftsteller, dessen vergilbte Rollen Entdeckerglück dem Staube der Klosterbibliotheken entriß, baute sich wieder ein Stück eingesunkner vergessner Herrlichkeit aufs neue auf, stürzte eine Säule des mittelalterlichen Baues ein. Da begann der herrliche Menschheitsfrühling, den Lenaus Verse preisen:

Dem Staub entwinden
Die Griechengräber ihren Hort,
Und alte Steine wiederfinden
Im Tageslicht ihr süßes Wort;

Lebendig werden alte Rollen,
Der Weisheit Stimme neu erwacht,
Die lang im Völkersturm verschollen,
Vergessen war in dumpfer Nacht.

Der lebensfreudige Hellene,
Der längst von dieser Erde schied,
Er trocknet euch die bange Thräne
Noch spät in seinem schönen Lied.

Von den glänzenden Lastern, wie einst frommer Wahn die Tugenden der Heiden gescholten hatte, konnte bei den Gesinnungs-

genossen Petrarkas und Boccaccios nicht mehr die Rede sein. Mit einseitiger Begeisterung wurde die Schönheit und Kraft des Altertums gepriesen. Man lernte die Lebensbedingungen, die Ideale des Altertums und eine, der gewohnten völlig entgegengesetzte Weltanschauung kennen. Das mußte sich bei dem Vergleiche wohl allmählich fühlbar machen, daß zwischen ihr und der christlichen Weltanschauung ein schwerlich auszutilgender Gegensatz bestehe. Das Christentum, wie es in der römischen Kirche für alle Zeiten unwandelbar verkörpert erschien, konnte sich mit Plato, der jetzt den scholastischen Aristoteles verdrängte, nicht friedlich auseinandersetzen; jede Verständigung war da ausgeschlossen. Allein man scheute diese Konsequenzen nicht mehr. Nicht wenige der Humanisten standen dem Christentum völlig feindlich gegenüber. In der platonischen Akademie zu Florenz ward das Heidentum ziemlich offen proklamiert. Unter diesen Verhältnissen war es nun keine der am wenigsten bedeutenden Folgen der Reformation, daß sie diesem Gegensatz von Heidentum und Christentum die Spitze abbrach. Durch die Reformation wurde der thatsächliche Beweis geliefert, daß auch das Christentum keineswegs in unabänderliche Formen gebannt sei; es zeigte sich wandlungsfähig, bereit, dem neuen Geiste Zugeständnisse zu machen. Indem Luther bei seiner Bibelübersetzung die neue wissenschaftliche Kritik zu Hilfe rufen mußte, hat er, ohne selber es zu ahnen und zu wollen, der Vernunft ihre lang geraubte Autonomie dem Glauben gegenüber wieder zurückgegeben. Kein theologischer Lehrling noch Meister konnte die einmal gerufenen Geister wieder in das alte Joch zurückbannen. Ein Schritt von unermeßlicher Tragweite war gethan. Andererseits war durch die Reformation aber auch für das Christentum selbst eine unendliche Aussicht gewonnen. Es hatte sich gezeigt, daß der in ihm ruhende ewige Gehalt sich für unabsehbare Zeiten der Menschheit heilsam erweisen könne, seine Formen mit den Jahrhunderten wechselnd. Umbau, nicht Umsturz, wie ihn die Florentiner Schule zur Entwickelung der antiken Ideale für notwendig gehalten hatte, erschien als Ziel. Die oft genug ins Phantastische und Ungesunde gehenden Bestrebungen der Renaissancebewegung erhielten ihrerseits durch die Reformation ein praktisches, bestimmtes Ziel; die Reformation ist, wie Vischer es schön und treffend ausgesprochen hat, „die unentbehrliche sittliche Ergänzung zur Renaissance“.

Wenn Shakespeare in Aeußerlichkeiten seiner Dichtung

auch noch ein gut Teil der Freiheit des Mittelalters in betreff von Anachronismen sich erlaubte, in allem Wesentlichen steht seine Dichtung unter dem Einflusse des mit der Renaissance erwachten neuen Geistes. Ich stimme im allgemeinen Vischer vollständig bei, wenn er meint, man habe den philosophischen Gehalt des Hamlet überschätzt; er sei vor allem Stimmungsdichtung und als solche einzig großartig. Zweifellos erscheint jedoch, daß die ganze Weltanschauung, in welcher der Dichter des Hamlet lebt und die er durch sein ganzes Drama, nicht nur durch den einzelnen Helden ausspricht, nicht mehr die mittelalterliche ist. Der Zweifel an der Gültigkeit des Bestehenden, wie der erwachende historische Sinn der Renaissance ihn geboren hat, ist das Element, welches die ganze Hamletdichtung durchdringt. Allerdings ist das Wort moderne Weltanschauung hier nach einer wichtigen Seite bedeutend einzuschränken. Wenn wir im Zeitalter der Naturwissenschaften von der modernen Weltanschauung reden, so denken wohl die meisten zunächst an die von Kopernikus ausgehende Anschauung des Weltalls. Kopernikus' Hauptwerk, die sechs Bücher „de orbium coelestium revolutionibus (astronomia restaurata)“ sind 1543 (Nürnberg) erschienen, und die Konsequenzen, welche sich hieraus für Beseitigung der anthropomorphen Auffassung des Göttlichen ergeben, sind trotz Keplers Arbeiten überhaupt erst viel später erkannt und gezogen worden. Milton hat in seinem „verlornen Paradiese“ der kopernikanischen und entschiedener noch der galileischen Entdeckungen Erwähnung gethan und sich mit Nachdruck für Galilei ausgesprochen. Shakespeare dagegen glaubte noch an die Geltung des ptolemäischen Systems. Gerade Hamlet, durch sein Denken und Empfinden sonst der neueren Menschheit angehörend, nennt, um etwas außer allen Zweifel zu setzen, als die allergewissesten Dinge (II, 2, 116):

Doubt thou the stars are fire;
Doubt that the sun doth move;
Doubt truth to be a liar.

— Schlegels Uebersetzung hat den charakteristischen Schwur: „So wahr die Sonne sich bewegt“ leider in das gleichgültige „Zweifle an der Sonne Klarheit“ abgeschwächt. — In Shakespeares Stellung zur Naturerkenntnis im allgemeinen machen sich zwei ganz entgegengesetzte Strömungen geltend. Er zeigt einerseits eine überraschend genaue Beobachtung einzelner

Vorgänge in der Natur; man hat über seine Kenntnisse der Blumen, Insekten, Vögel eigene Bücher geschrieben. Die Irrenärzte erklären, unter allen Dichtern habe ganz allein Shakespeare zutreffende Schilderungen der Seelenstörung gegeben; Lear, Ophelia, Lady Makbeth werden als psychiatrische Studien behandelt, auch Hamlet und Timon gehören in diesen Kreis. Shakespeares sonstige medizinische Kenntnisse erscheinen höchst bedeutend. So soll er unzweideutige Proben gegeben haben, daß ihm die Thatsache des Blutumlaufs im menschlichen Körper bekannt war, obwohl diese wichtige Entdeckung, welche Shakespeares jüngerem Landsmanne William Harvey (1578—1657) glückte und die Verfolgung seiner Kollegen zuzog, erst 1628 in einem selbständigen Werke (de motu cordis et sanguinis) veröffentlicht worden ist. Eine persönliche Bekanntschaft Shakespeares mit dem in London lebenden Arzte, der auch als der erste die alte Theorie über die Zeugung bekämpfte, mag immerhin angenommen werden. Jedenfalls bekundet Shakespeare auch auf diesen Gebieten lebhaftes Interesse. Eigne Studien hat er für seine Darstellung von Geisteskranken gewiß nicht gemacht, aber er muß es verstanden haben, die physische Natur des Menschen nicht weniger als seine ethisch-intellektuelle zu beobachten. Er muß es verstanden haben, im Sinne Lord Bacons auf die Einzelerscheinung der ihn umgebenden Natur zu achten. Mit diesem modernen Verhalten der Erscheinungswelt gegenüber geht wie bei Bacon auf der andern Seite die vollständig naive, mittelalterliche Leichtgläubigkeit Hand in Hand. Die mittelalterliche Naturgeschichte, wenn diese Bezeichnung hier nicht ein unerlaubter Mißbrauch des Wortes ist, war Shakespeare noch völlig vertraut. Die Mischung einzelner richtiger Thatsachen mit einer ganzen Menge der seltsamsten Fabeleien bildet den Charakter dieser vielgelesenen Physiologus. Die Sage vom Phönix, dem Einhorn, dem Basilisken und ähnlichen haben durch den Physiologus während des ganzen Mittelalters allgemeine Verbreitung gefunden. Die im Renaissancezeitalter erwachende Kritik bedurfte langer Zeit, um jene alten Wahnvorstellungen zu beseitigen. Derselbe Shakespeare, welcher im „Sturm“ und „Wintermärchen“ über die leichtgläubige Albernheit, welche fliegende Fische und Monstra im Bilde bewunderte, spottet, läßt den Othello in vollem Ernste von Menschen erzählen, deren Kopf unter der Schulter stehe (I, 3, 144). Wir dürfen uns an diesen Widersprüchen nicht stoßen; daran ist die ganze

Renaissancezeit reich. Die beginnende Chemie war größtenteils Alchimie, Goldmacherkunst. Nicht nur bei einem um die Arzneiwissenschaft verdienstvollen Manne wie Theophrastus Paracelsus tritt der Widerspruch exakt moderner Forschung und mittelalterlichen Koboldglaubens unvermittelt neben einander auf. Ganz ähnliche Gegensätze hat Liebig bei dem Denker nachgewiesen, der so oft als Vater der neueren empirischen Forschung gepriesen wird, bei keinem geringern als Lord Bacon selbst.

Die Phantasie der Nachlebenden hat es vielfach beschäftigt, Shakespeare und Lord Bacon sich als Zeitgenossen zu denken. Zu gleicher Zeit hat England, als die Renaissancebewegung in ihm ihren Höhepunkt erreicht hatte, seinen größten Dichter und den, sei es nun mit Recht oder Unrecht, berühmtesten seiner Philosophen hervorgebracht. Gar zu gerne hätte man irgend welche Beziehungen zwischen den beiden entdeckt. Shakespeare hat in seinen Werken auf seine Königin und ihren Nachfolger Anspielungen angebracht; ebenso auf einige seiner Brüder im Apollo. Dem Grafen von Southampton hat er zwei Gedichte gewidmet; in seinen Dramen sprach er nur von einem seiner berühmten Zeitgenossen mit schlechtweg nicht mißzuverstehender Deutlichkeit, von Essex (Heinrich V., V, 30). Der Lordkanzler König Jakobs I. schrieb zwar unter anderm auch über Poesie; Theaterstücke jedoch hat Lord Bacon, wie das auch die überwiegende Mehrzahl seiner Zeitgenossen that, nicht als Werke poetischer Kunst betrachtet und sich deshalb als Schriftsteller um die englische Volksbühne nicht gekümmert. Eine direkte Einwirkung des Philosophen auf den Dichter oder umgekehrt hat höchst wahrscheinlich niemals stattgefunden; ein geistiger Zusammenhang zwischen diesen zwei größten Führern der Renaissance in England ist nichtsdestoweniger unstreitig vorhanden.

Sieht man ab von der Entwickelung und Behandlung der religiösen Fragen, soweit sie durch die Theologie der Reformatoren und ihrer Gegner zum Austrag gebracht wurden, so erscheint die philosophische Bewegung des Zeitalters der Renaissance und Reformation vor allen in drei Vertretern verkörpert, deren jeder nicht nur eine andere Richtung, sondern auch, die drei in ihrem gegenseitigen Verhältnis betrachtet, zugleich ein Fortschreiten der ganzen geistigen Entwickelung bedeutet. Montaigne, Bruno und Bacon sind die drei weithin ragenden Leuchten, welche in dem hochgehenden, durcheinander wogenden Meere der philosophischen Mei-

nungen innerhalb der Lebensepoche Shakespeares dem forschenden Geiste die Richtung zeigen können.

Zwei Bücher aus Shakespeares eigner Büchersammlung, durch seine eigenhändige Inschrift auf dem Titelblatte als sein Eigentum bezeichnet, glaubt man noch zu besitzen: das eine ist die Plutarchübersetzung von Thomas North, das andere sind „the essayes or moral, politic and militarie discourses of Michael de Montaigne". Darüber kann kein Zweifel sein, daß Shakespeare sich von Montaigne mächtig angezogen fühlte; er ist eigentlich doch der einzige Philosoph, der unmittelbar einen nachweisbaren Einfluß auf Shakespeare ausgeübt hat. Das Sprichwort aber, welches aus dem Umgange eines Menschen einen Schluß auf diesen selbst macht, hat nicht nur für lebenden Umgang Geltung. Aus Shakespeares Vorliebe für einen Autor wie Montaigne läßt sich ein nicht allzugewagter Schluß auf seine eigene Gesinnung und Lebensauffassung gewinnen. Auch den, Montaigne vielfach geistesverwandten Satiriker François Rabelais (1493—1553), dessen Gargantua in England bereits 1575 bekannt, wenn auch erst in den neunziger Jahren in Uebersetzung verbreitet war, hat Shakespeare gelesen („Wie es euch gefällt" III, 2, 238). Montaignes, seit ihrem ersten Erscheinen (1580) viel verbreitete Essays hatte er aller Wahrscheinlichkeit nach bereits kennen gelernt, ehe sie 1603 von dem in London lebenden italienischen Sprachmeister Florio ins Englische übertragen worden waren. Daß der Autor „Heinrichs V." Französisch verstanden hat, sollte man billigerweise doch nicht in Zweifel ziehen wollen. Der südfranzösische Ritter Michael von Montaigne (28. Februar 1533 bis 13. September 1592) ist keiner der tiefsten, wohl aber einer der anregendsten Denker, die jemals aufgetreten sind. Halten wir den Gedanken einer philosophischen Trias, Montaigne, Bruno, Bacon fest, so ist es höchst bedeutsam zu sehen, wie genau die einzelnen philosophischen Richtungen dem Charakter eines jeden der drei repräsentierten Völker entsprechen. Der leicht erregbare und bewegliche Franzose wirft den auf allen Gebieten herrschenden Dogmen gegenüber kühn, ja herausfordernd keck das „Que sais-je?" des Skeptizismus auf. Man möchte ihn ein destruktives Genie nennen, doch ist in seiner Skepsis auch ein sehr entschiedner Positivismus vorhanden. Der phantasievolle Italiener dagegen baut in begeisterter Anschauung der Natur, von platonischen Ideen bestimmt, von den Einflüssen mittelalterlicher Denker nicht unberührt, ein groß

gedachtes pantheistisches System auf. An ihn knüpfen die idealistischen deutschen Philosophen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts wieder an, wie die Führer der französischen Aufklärung Voltaire und Diderot an ihren Landsmann Montaigne, dessen Einfluß in Frankreich bald stärker, bald schwächer hervortrat, niemals aber wieder völlig aufgehört hatte. Der Engländer endlich, der Sohn eines aufs Praktische gerichteten Volkes, das als seefahrendes nach Beherrschung der elementaren Kräfte strebte, geht der modernen Naturwissenschaft wenn nicht bahnbrechend, doch bahnweisend voran. Ihm verdankten Hobbes und Locke nicht weniges, ihm huldigte die materialistische Philosophie im neunzehnten Jahrhundert.

Feste, in sich ruhende Abgeschlossenheit haben wir als den Charakter der mittelalterlichen Weltanschauung kennen gelernt; der Zweifel hat in ihr keinen Platz. Montaignes Skeptik bildet hiezu den vollständigsten Gegensatz. In einer Zeit des allgemeinen konfessionellen Kampfes bleibt er frei von jeglichem theologischen Anhauch. Er sucht in allem mit eigenen Augen zu sehen und meint, man könne auch nur von dem, was den Sinnen zugänglich sei, vernünftigerweise urteilen, soweit eben ein Urteil überhaupt statthaft sei, denn que sais-je? Selbst dem römischen Altertume gegenüber, das er aufrichtig verehrt, teilt er doch nicht den blinden Enthusiasmus der Renaissance. Wenn Shakespeare aber nicht schon früher mit Plutarch vertraut war, so mußte er durch das Lob, welches Montaigne dem alten Biographen und Anekdotensammler reichlichst spendet, auf den griechischen Schriftsteller aufmerksam werden. Montaigne ist ein viel zu praktischer Weltmann, um an eine Wiederbelebung irgend eines der Systeme der alten Philosophie, um überhaupt an irgend ein System zu glauben. Er kann deshalb auch nicht den Grund zu einem solchen legen. Aber sein Wirken ist doch mehr wie bloßes Freimachen der Bahn, wenn er empfiehlt, der Natur und den Sinnen als Leitern zu folgen. Den Wert der Erfahrung schlägt er hoch an. Von der toten Wissenschaft und der aus ihr hervorgehenden Einbildung hält er dagegen ebenso wenig wie Shakespeare. Den Menschen will er kennen lernen nach allen Seiten seiner vielverschlungenen Thätigkeit hin, dabei tritt überall ein kraftvoller, berechtigter Subjektivismus zu Tage. Shakespeare hat in einem seiner letzten und reifsten Werke, dem „Sturm“, längere Stellen fast wörtlich Montaigne entnommen (vgl. XII, 245); auch im

Hamlet ist Montaignes Einfluß wahrnehmbar. Ja, Shakespeare scheint sogar wegen seiner Vorliebe für Montaigne den Spott anderer Dramatiker erfahren zu haben.

Montaigne und Giordano Bruno enthüllen sich als völlige Gegensätze. Wenn Montaigne trotz seiner weitgehenden Freisinnigkeit es trefflich verstanden hat, jedem Konflikte mit den geistlichen Behörden aus dem Wege zu gehen, so ist Bruno als Märtyrer seiner philosophischen Ueberzeugung gestorben. Zu Nola im Neapolitanischen 1548 geboren, wurde er am 17. Februar 1600 zu Rom wegen Abfall von der Kirche verbrannt. Hätte er sich nicht zeitig davongemacht, so wäre dem entsprungenen Dominikanermönch schon früher in dem kalvinistischen Genf die Märtyrerkrone zu teil geworden. Zu Ende des Jahres 1583 kam Bruno nach England, das er im Oktober 1585 wieder verließ. Es war die glücklichste Zeit in Brunos vielbewegtem Wanderleben. Nachdem ihn die bornierte Engherzigkeit der Zunftgelehrten aus Oxford bald wieder vertrieben hatte, ward er in London von Elisabeth aufs höchste ausgezeichnet. Er hatte jederzeit freien Zutritt bei der Königin, die es liebte, mit dem italienischen Neuplatoniker in Platos Schriften zu philosophieren. Burleigh, Leicester, Walsingham schätzten ihn hoch; mit Sir Philipp Sidney, dem er zwei von seinen sechs in England entstandenen Schriften widmete, verband ihn sogar innige Freundschaft; Spenser und Harvey gehörten zu seinem Bekanntenkreise. Ein persönliches Zusammentreffen Giordano Brunos mit Shakespeare ist wenig wahrscheinlich, wenn auch immerhin möglich. Gewiß wird Shakespeare des öftern von dem berühmten fremden Philosophen in London gehört haben; die Nachricht von seinem Tode mußte das Interesse für den einst viel Gefeierten lebhaft erwecken. Es liegt nahe, daß Shakespeares Neugierde dadurch rege gemacht wurde und er einen oder den andern von Brunos italienisch geschriebenen Traktaten zur Hand genommen habe. Man wollte nun aber einen besonderen Einfluß Brunos auf Shakespeares Werke nachweisen. An einer ganzen Reihe von Stellen in den verschiedensten Dramen seien Ideen Brunos aus- oder nachgesprochen; kein Schriftsteller unter den Zeitgenossen oder aus früherer Zeit habe einen größeren Einfluß auf Shakespeares Bildung ausgeübt als Giordano Bruno. Es ist dies eine folgenschwere Behauptung: Shakespeare unter dem Einflusse einer pantheistischen Naturphilosophie; der Dichter des Hamlet reicht dem Verfasser von

Fausts Glaubensbekenntnis über zwei Jahrhunderte hin die Hand. Allein der ganzen Hypothese mangeln sowohl innere als äußere Beweise. Daß Shakespeare Montaigne gelesen und für einzelne Stellen seiner Dramen benutzt hat, das läßt sich noch heute unumstößlich beweisen. Daraus allein schon würde Shakespeares Verhältnis zu Giordano Bruno sehr zweifelhaft werden. Wer Vorliebe für Montaignes Skepsis zeigt, der wird, wenn wir ihn als denkendes Wesen und sein Gehirn nicht nur als ein mit verschiedenartigster Lektüre vollgepfropftes Magazin ansehen wollen, doch unmöglich zugleich von einem ganz bestimmten, zum Teil recht phantastischen Systeme den größten Einfluß erfahren können. Alle einzelnen Verse Shakespeares, in denen man eine Einwirkung von Giordano Brunos Ideen wahrnehmen wollte, enthalten entweder philosophisches Gemeingut oder doch Ideen, wie sie wohl auch bei Bruno vorkommen, aber keineswegs für ihn besonders charakteristisch sind. Dagegen ist Shakespeare gerade in den wichtigsten Punkten mit Giordano Bruno keineswegs einverstanden. Bruno ist ein leidenschaftlicher Verfechter des kopernikanischen Systems; er ist vielleicht der erste, der dessen Tragweite für die religiöse Auffassung erkannte, und er hät den Mut gehabt, das System in seinen Folgen noch weiter auszubauen. Seine Verteidigung des kopernikanischen Systems, mit heftigen Angriffen auf das ptolemäische verbunden, hat ihm die Feindschaft der Scholastiker in Oxford zugezogen. Shakespeare dagegen lag, wie bemerkt, jeder Zweifel an dem herkömmlichen ptolemäischen System ferne. Wahr ist, daß er des öftern die Art der scholastischen Schlußfolgerungen u. s. w. verspottet hat, doch läßt sich daraus wenig beweisen. Molière that dies in noch viel schärferer Weise. Man darf Shakespeare gewiß als Lehrer der Menschheit preisen, daß er aber alle zu seinen Lebzeiten bekannt gewordenen philosophischen Systeme aus dem Grunde gekannt habe, ist zwar ein wohlgemeinter, nichts destoweniger aber ein völliger Irrtum. Shakespeare, der Theaterleiter und Pächter des Stratforder Zehnten, war eine zu realistische Natur, um sich in Giordano Brunos phantasiereichen Pantheismus einzuleben. Allerdings erinnert uns auch Bruno an Montaigne und Bacon, wenn er fordert, der Philosoph solle erst prüfen, ehe er sich entscheidet, er solle nicht nach Autorität und Hörensagen, sondern nach dem Lichte der Vernunft und den Gründen der Dinge ein selbständiges Wissen erwerben. Aber dies Forschen und skeptische Prüfen ist bei

Bruno nur eine untergeordnete Thätigkeit. In begeisterter Anschauung baut er sein Weltbild auf. Er spricht, wie unendlich verschieden von Montaigne und Bacon, gerne in Versen seine tiefsten Gedanken aus.

Aus ureigenem Schoß ergießt die Materie alles;
Denn werkmeisterlich ist die Natur im Innersten selber,
Ist lebendige Kunst, begabt mit herrlichem Sinne,
Die nicht andern Stoff, vielmehr den eigenen bildet,
Die nicht stockt, noch bedenklich erwägt, nein, alles von selber
Sicher und leicht vollführt, wie das Feuer brennet und funkelt,
Wie mühlos und frei durchs All das Licht sich verbreitet;
Nimmer zersplittert sie sich, beständig innig und ruhig
Lenkt und verteilt und fügt sie ordnend alles zusammen.

Brunos spekulative Naturphilosophie knüpft einerseits an die tiefsten Mystiker des Mittelalters und die Lehren der neuplatonischen Akademie in Florenz an, andererseits weist sie bereits auf Spinoza und Leibniz hin. Schelling hat eine seiner gehaltvollsten Schriften nach dem italienischen Philosophen der Renaissance benannt. Die „philosophische Weltanschauung der Reformationszeit" hat in Bruno ihren genialsten Vertreter gefunden. Es war der erste großartige Versuch, nachdem die Fesseln der mittelalterlichen Weltanschauung gesprengt und damit die scholastischen Systeme beseitigt waren, nun mit mannigfacher Anknüpfung an einzelne entsprechende Ideen der antiken und mittelalterlichen Philosophen — Plato und Raymundus Lullus — auf Grundlage des kopernikanischen Weltsystems eine monistische Philosophie zu gründen. Wenn Montaigne seine skeptische Untersuchung mit dem Ausrufe que sais-je geschlossen hatte, so haben Bruno und Bacon, jeder von verschiedenem Standpunkte ausgehend und nach andern Zielpunkten strebend, den von der Skepsis hingeworfenen Handschuh aufgegriffen. Bruno antwortet sapremo, der praktische Engländer we shall take advantage. Das Mittelalter hat in der durch die Sünde von Gott abgefallenen Natur das Böse, das zu Bekämpfende erblickt. Der Philosoph der Renaissance, dem durch das Altertum ein neues Verständnis der Natur aufgegangen, preist sie begeistert als die in sich göttliche Natur. Diese pantheistische Begeisterung teilt nun Bacon nicht; sie liegt ihm fast ebenso ferne, wie die mittelalterliche Verketzerung der Natur. Aber er fühlt Ehrfurcht vor den Erscheinungen der den Menschen umgebenden Außenwelt. Die Kenntnis der Natur, und durch

die Kenntnis die Macht über die Natur will er dem Menschen verschaffen.

Goethe, der Bacon eben nicht sonderlich gewogen war, verglich ihn einem „Manne, der die Unregelmäßigkeit, Unzulänglichkeit, Baufälligkeit eines alten Gebäudes recht wohl einsieht und solche den Bewohnern deutlich zu machen weiß. Er rät ihnen, es zu verlassen, Grund und Boden, Materialien und alles Zubehör zu verschmähen, einen anderen Bauplatz zu suchen und ein neues Gebäude zu errichten. Er ist ein trefflicher Redner und Ueberreder; er rüttelt an einigen Mauern, sie fallen ein, und die Bewohner sind genötigt, teilweise auszuziehen. Er deutet auf neue Plätze; man fängt an zu ebnen, und doch ist es überall zu enge. Er legt neue Risse vor, sie sind nicht deutlich, nicht einladend. Hauptsächlich aber spricht er von neuen unbekannten Materialien, und nun ist der Welt gedient. Die Menge zerstreut sich nach allen Himmelsgegenden und bringt unendlich viel Einzelnes zurück, indessen zu Hause neue Plane, neue Thätigkeiten, Ansiedelungen die Bürger beschäftigen und die Aufmerksamkeit verschlingen. Mit allem diesem und durch alles dieses bleiben die Baconischen Schriften ein großer Schatz für die Nachwelt." Francis Bacon, von König Jakob I. 1618 zum Lord Bacon von Verulam erhöht, war am 22. Januar 1561, also drei Jahre älter als Shakespeare, zu London geboren und starb, nachdem er die höchsten Würden besessen und durch eigene Schuld schimpflich wieder verloren hatte, in Zurückgezogenheit zu Highgate am 9. April 1626, drei Jahre nach der Veröffentlichung der ersten Sammlung von Shakespeares Dramen. Das erste, was er veröffentlichte, seine Essays, sind auf Anregung und in Nachahmung von Montaignes Essays geschrieben worden. Auch darin gleicht Bacon dem Franzosen, daß er sich wohl hütet, der Verfolgungslust der Gläubigen eine angreifbare Blöße zu geben, obwohl ihm nichts ferner liegt als eine Berücksichtigung theologischer Vorstellungen. An Stelle des mittelalterlichen civitas Dei soll das regnum hominis gesetzt werden. Eine Wissenschaftslehre will er geben, und dies ist die neue Philosophie, die eben eine zeitgemäße sein soll. Mit allem, auch dem wertvollsten Alten räumt er pietätlos auf; nicht zweifelnd wie Montaigne stellt er es in Frage, sondern will es resolut zertrümmern. Bacon sah, so schildert Kuno Fischer ihn und sein Streben, daß der Gesichtskreis der Menschen weit geworden und der Ideenkreis

der Philosophie eng geblieben und der Erweiterung von Grund aus bedürfe. Aus dem glücklichen Funde soll Erfindungskraft, aus dem Entdeckungstrieb entdeckende Wissenschaft werden. Wie muß man denken, um erfinderisch und denkend zu handeln? Das ist die Grundfrage. Eine abgerundete Anschauung des Weltalls, wie Bruno sie begeistert vortrug, zu gewinnen, war nicht der Ehrgeiz von Bacons Philosophie; philosophische Probleme, wie das Verhältnis von Geist und Materie, Pantheismus und Deismus, zu behandeln, fühlte er sich nicht aufgelegt. Die Wissenschaft soll praktisch denken lehren und ihren Verstand nur auf wirkliche Dinge richten; die Macht des Menschen zu befördern, ist ihr höchstes Ziel. Die dazu führenden Mittel zu untersuchen, das ist nun die Aufgabe der Baconischen Philosophie, um deren Naturerkenntnis und Experimente es freilich erbärmlich genug bestellt ist. Es ist kein Zufall, daß diese Richtung der Philosophie zuerst von einem Engländer vertreten ward. Dahin ging schon am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts die Richtung des nationalen Geistes. Ein altes dramatisches Spiel, das sich besonderer Beliebtheit erfreute, stellte nach Inhalt und Tendenz sich die Aufgabe, die Zuschauer über physikalische Vorgänge, wie die Ursache von Ebbe und Flut, Winde, Blitz und Donner u. s. w. zu belehren. Mit größtem Interesse hörte man diesem Naturunterrichte von der Bühne herab im Zuschauerkreise zu.

Montaigne vernichtet den Glauben an die alte Weltordnung und Anschauung. Giordano Bruno strebt eine neue systematische Weltanschauung an Stelle der zusammengestürzten des Mittelalters aufzurichten. Bacon untersucht, wie wir es anzustellen haben, um uns hier auf dieser Erde, der unsere Leiden und Freuden entquellen, möglichst vorteilhaft und menschenwürdig einzurichten. Man mag die spekulative Philosophie noch so hoch schätzen, so wird man doch den Fortschritt innerhalb dieser Stufen nicht verkennen. Nicht minder aber läßt sich auch ein geistiger Zusammenhang zwischen dieser Philosophie und Shakespeares Dichtung nachweisen.

An farbenprächtigen Schilderungen weltlichen Glanzes hat es den mitelalterlichen Dichtern nie gefehlt; thatsächlich hat die Sinnenfreude im Mittelalter einen lebhafteren Ausdruck gefunden als im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert. Ueberall aber, wo die mittelalterliche Dichtung ihr Höchstes und Bestes aussprechen will, in Wolframs „Parzival“

wie in Dantes „göttlicher Komödie“, muß sie getreu der Weltanschauung des Mittelalters von der Erde hinweg ins Jenseits weisen. Ein Ideal, das nicht die Natur, sondern die Religion gebildet hat, taucht auf. Dichtung und Philosophie zeigen in ihren letzten Zielen die gleiche Tendenz. Es ist vollkommen konsequente Entwickelung, wenn die mittelalterliche Poesie mit den „Totentänzen“ endet. Der Blick soll von Frau Welt hinweg auf das himmlische Vaterland gelenkt werden. Wenn nun die Renaissance in der Welt- und Lebensauffassung des Mittelalters eine so gewaltige Umwälzung zuwege brachte, so mußte die Dichtkunst, wollte sie anders einen höheren Wert behalten, auch ihrerseits Stellung zu den neu gewonnenen Idealen nehmen. Das sollte ihr aber nicht so leicht glücken. Zu mächtig war anfangs der Eindruck der plötzlich in ihrer blendenden Schönheit und Ehrfurcht fordernden Erhabenheit wieder enthüllten, alten Kunst, als daß sie nicht hemmend und lähmend auf die Selbständigkeit der neuen Dichter hätte wirken müssen. Man ahmte kindisch nach, wollte mit den Alten auf ihrem eigensten Gebiete wetteifern, in ihrer Sprache sie übertreffen. Petrarka selbst hielt sein totgeborenes lateinisches Epos für die größte poetische That der neuen Zeit; von italienischen Versen dachte er gering. Aber auch von der mittelalterlichen Schultradition konnte man sich lange Zeit nicht völlig losmachen. Mag man Petrarka immerhin als den ersten modern fühlenden Menschen rühmen; in seinem Liebeskultus und seiner Liebeslyrik ist er der Schüler der ritterlichen Provençalen. Am schnellsten und besten gelang es in der komischen Litteratur, eine der neuen Zeit gemäße Dichtung herzustellen. Der mittelalterliche Schwank bildete die Grundlage, auf welcher der Schöpfer der italienischen Prosa, Giovanni Boccaccio, die Novelle schuf, die nach seinem Beispiel in Italien und Frankreich vielfach bearbeitet, in Spanien durch Cervantes psychologisch vertieft ward. Ariost und Machiavelli wußten die plautinische Komödie dem Leben der Neurömer, wie sich die Italiener der Renaissance so gerne nannten, zeitgemäß anzupassen. Der unerreichte Meister der komischen Epopöe baute, nachdem Pulci und Bojardo ihm vorgearbeitet hatten, aus mittelalterlichen Bausteinen, die er pietätlos behaute und glättete, den Grazien und der übermütigen Laune einen Tempel auf, so sinnengefällig und doch bedeutend zugleich, wie eben nur ein Künstler der Renaissance es zu thun imstande war. Der „rasende Roland“

Lodoviko Ariostos ist die eigenartigste und genialste Schöpfung, welche die Renaissancedichtung außerhalb Englands neben dem Don Quixote überhaupt hervorgebracht hat. Man möchte sich versucht fühlen, den feingebildeten, ironischen Messer Lodoviko, der „all das närrische Zeug zusammengebracht", mit Montaigne, dem aristokratischen Skeptiker, zusammenzustellen. In Tassos „befreitem Jerusalem" tritt das spezifisch christliche Element zu stark hervor, sonst würde der süditalienische Dichter wohl mit dem süditalienischen Philosophen manchen verwandten Zug aufweisen. Darf man in ähnlicher Weise Bacon und Shakespeare in Parallele setzen?

Ariost bewegt sich wenigstens scheinbar in der mittelalterlichen Welt; Cervantes bekämpft sie, ohne daß es dem Spanier möglich wäre, sich geistig völlig frei dem Strome der neuen Zeit hinzugeben. Bei Tasso blicken wir wieder aus dem irdischen Jammerthale vertrauensvoll zum himmlischen Vaterlande, zu seinen Heiligen und Wundern empor. Shakespeare dagegen, wenn er uns das Leben eines edlen Fürstensohnes vorführt, den das fürchterlichste Schicksal nach schwerstem Kampfe in der Blüte seiner Jahre dahinstreckt, so läßt er auf den Ruinen der gefallenen Generation eine neue kräftige Herrschermacht erstehen; aber der hingesunkene sterbende Hamlet weiß nichts von einem Aufblick zum Himmel. „Reif sein ist alles" und „der Rest ist Schweigen"; mit diesen Aussprüchen scheidet der düstere Philosoph, der die Frage von „Sein oder Nichtsein" aufgeworfen, aus dem Leben. Es fällt ihm nicht ein, die Vorsicht zu leugnen, nein, er weist auf ihr göttliches Walten, das ja den Verbrecher am Schlusse auch wirklich ereilt, ausdrücklich hin. Wir hören vom Fegfeuer reden, das uns Geister sendet; aber kein Dichter, in dem die christliche Weltanschauung des Mittelalters noch lebte, hätte das Ganze so, wie Shakespeare that, behandeln können. Ueber Shakespeares persönliche Stellung zum Christentum möchte ich damit noch durchaus kein Urteil gefällt haben. Allein Shakespeares Dichtung trägt im allgemeinen kein spezifisch christliches Gepräge; für sie kann man füglich Fausts Worte zum Motto wählen; der Mensch,

> Er stehe fest und sehe hier sich um.
> Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
> Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen!
> Was er erkennt, läßt sich ergreifen.
> Er wandle so den Erdentag entlang;

Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
Er, unbefriedigt jeden Augenblick!

Das Menschliche, wie es im Irdischen begrenzt erscheint, ist Shakespeares Reich. Dem Göttlichen, wie das offizielle Christentum es lehrt, gegenüber verhält er sich weder ablehnend noch anerkennend; er berührt es in seiner Dichtung nicht. Der Dichter der Renaissance stellt die sichtbare Welt dar, wie sie ist. Er schildert wahrheitsgetreu den Menschen, wie er aus dem Kampfe mit den realen Mächten dieser Welt physisch und ethisch bald als Sieger, bald als Besiegter hervorgeht. Einem Dichter wie Tasso, wie Kalderon gegenüber, in deren Werken die übersinnliche Welt fortwährend hereinspielt, erscheint Shakespeare trotz der Geisterszenen in „Hamlet" und „Makbeth" beinahe so nüchtern, wie Lord Bacon im Vergleich zu Giordano Bruno. Die katholisierenden Führer der deutschen Romantik haben diesen realistischen, weltlichen Zug in Shakespeare wohl gefühlt, und Friedrich Schlegel hat eben deshalb später in seinen „Vorlesungen über Geschichte der alten und neueren Litteratur" Kalderon mit einseitiger Parteilichkeit über Shakespeare gestellt. Die beiden Dichter, in denen die historische Entwicklung des spanischen und englischen Volkes ihren naturgemäßen, vollen dichterischen Ausdruck findet, in Bezug auf ihren Wert mit einander abzuwägen, kann uns nicht in den Sinn kommen. Wir Deutsche des neunzehnten Jahrhunderts würden uns dabei auch zu leicht einer Ungerechtigkeit gegen den uns schwer verständlichen, herrlichen spanischen Dramatiker schuldig machen. Das aber läßt sich sagen: in Kalderons Werken herrscht, wie dies der Verlauf der spanischen Geschichte mit sich bringt, im ganzen und großen die theosophische mittelalterliche Auffassung vor; Kalderons gewaltigste und eigenartigste Leistungen sind seine religiösen Spiele. In Shakespeares Werken finden gemäß der Entwickelung der englischen Geschichte, einzelne Ausnahmen immer abgerechnet, die auf das rein Menschliche gerichteten Tendenzen ihren vollen Ausdruck. Auf der Unterlage einer natürlichen Empfindungs-, Denk- und Lebensweise baut seine Kunst sich auf. Er ist, wenn wir das Wort sowohl in seinem allgemeinen wie in dem für die Renaissance-Gelehrten speziell geltenden Sinne fassen, der humanistische Dichter. Die durch das Erwachen des geschichtlichen Sinnes und die ihm folgende antischolastische Philosophie sich ergebende neue Weltanschauung, die den Menschen eben schlechtweg als Erdenwesen, das Leben selbst als

des Lebens letzten Zweck erfaßt, hat in Shakespeares Dichtungen ihren großartigsten poetischen Ausdruck gefunden. In Ariost und Shakespeare hat die Renaissancedichtung ihre Höhepunkte erreicht. Weil in Shakespeare das rein Menschliche zuerst wieder in der Dichtung einen so vollkommenen Ausdruck gefunden hat, ist er auch der erste und einzige Dichter, von welchem trotz der Eigenheiten seiner Nation und Zeit, die manches in ihm uns ungenießbar machen, noch heute überall und für jeden eine unzerstörbare Anziehungskraft ausgeht. Wie mit Bacon die empiristische Entwickelungsreihe der neueren Philosophie beginnt, so mit Shakespeare die neuere germanische Dichtung.

Lord Bacon, der enzyklopädisch das ganze Wissen der Zeit zu umspannen, die verschiedenen Thätigkeiten des Menschen auf ihren Wert und ihre Stellung innerhalb der gesamten Lebenserscheinungen hin zu untersuchen sich vorgenommen hatte, hat auch über Wesen und Bestimmung der Poesie geschrieben. Bereits 1605 hat er in der Schrift „on the proficience and advancement of learning divine and human“ — weiter ausgeführt 1625 unter dem Titel „de dignitate et augmentis scientiarum“ — seine Poetik veröffentlicht. Wie hat der von seinem Jahrhundert als erster Denker Englands gefeierte Philosoph, der Zeitgenosse des größten aller englischen Dichter über die Dichtkunst geurteilt?

Die lyrische Poesie verweist er überhaupt ins Gebiet der Rhetorik; sie steht ihrem Wesen nach mit seinen Anschauungen von der Poesie im Widerspruch. Er kennt nur epische, dramatische und didaktisch-allegorische Dichtung (Poesy narrative, representative and allusive). Letztere steht ihm am höchsten. Er gibt sich viel Mühe, den Sinn der antiken Mythologie und Fabeln zu deuten, denn darin besteht für ihn ihr poetischer Wert. Nur als didaktische Allegorien haben sie Bedeutung, obwohl er sich nicht verhehlen kann, daß doch wohl die Fabel selbst das Ursprüngliche war und dann erst ihr die Moral untergeschoben worden sei, nicht umgekehrt eine Fabel zur Illustration einer Moral — ethischen oder physischen Lehre — gedichtet worden sei. Uns Deutsche muß diese Voranstellung der Fabel als des höchsten Werkes der Poesie eigentümlich berühren. Das erste philosophisch angehauchte Lehrbuch der Poetik, das in Deutschland entstand, Breitingers „kritische Dichtkunst“ (1740), hat mit etwas abweichender Begründung ebenfalls die Fabel für den Höhepunkt aller Poesie erklärt.

Das Epos (the narrative) ist für Bacon eine bloße Nachahmung der Geschichte; Kriege und Liebe sind seine gewöhnlichen Stoffe, doch kann es auch von Pracht (state), von Scherz und Lust handeln. Das Drama (representative) ist eine sichtbare Geschichte und ein Bild von Handlungen, die als gegenwärtige dargestellt werden; „aber es ist nicht gut, sich zu lange mit dem Theater zu beschäftigen (to stay to long in the theatre)". Ausführlicher als über epische und dramatische Dichtung im einzelnen spricht er sich über das Wesen der Poesie im allgemeinen aus. Die Poesie ist ein Teil der Gelehrsamkeit, durch das Silbenmaß größtenteils eng begrenzt, in allen anderen Punkten mit weitgehenden Freiheiten ausgestattet und der Einbildungskraft (imagination) unterstehend. Sachlich ist die Poesie nichts als erdichtete Geschichte. Der Nutzen dieser erdichteten (feigned) Geschichte geht dahin, dem menschlichen Gemüte (mind) einen Schatten von Genugthuung in dem zu geben, in welchem die Natur der Dinge diese Genugthuung versagt, da die Welt der menschlichen Seele nicht entspricht. Im Geiste des Menschen ist gewaltigere (more ample) Größe, vollendetere Güte und mannigfachere Abwechslung vorhanden, als in der Natur der Dinge gefunden werden kann. Und deshalb, weil die Thaten oder Ereignisse der wahren Geschichte nicht die Erhabenheit haben, welche das menschliche Gemüt befriedigt, erfindet die Poesie größere und heroischere Thaten und Ereignisse. Weil die wahre Geschichte Erfolg und Ausgang der Handlungen nicht den Verdiensten der Tugend und des Lasters entsprechend eintreten läßt, erfindet die Poesie gerechtere Wiedervergeltung, wie sie der geoffenbarten Vorsehung mehr entspricht. Weil die wahre Geschichte gewöhnlichere Handlungen und Ereignisse und weniger Wechsel aufweist, deshalb stattet die Poesie sie vielseitiger aus, macht sie überraschender und interessanter. Demnach scheint es, daß Poesie im Dienste der Moralität Hochherzigkeit und Ergötzung wirkt. Und deshalb schrieb man der Poesie immer etwas Göttliches zu, weil sie das Gemüt erhebt und aufrichtet, indem sie den Schatten der wirklichen Dinge den Wünschen des Gemüts gemäß gestaltet.

Diese Auffassung Bacons trifft mit der Shakespeares, wie sie mittelbar aus seinen Dramen erkennbar ist, nur teilweise überein. In der Belohnung der Tugend z. B. hält sich Shakespeare an die Erscheinungen der Wirklichkeit, nicht an die Wünsche des Gemütes, wie Bacon es von der Poesie

fordert. Ohne den Schatten einer Schuld gehen Kordelia, fast völlig schuldlos Romeo und Julia, Othello und Desdemona, Herzog Gloster (in „Heinrich VI."), Königin Katharina zu Grunde. Darin aber stimmt Shakespeares dichterische Praxis mit Bacons Theorie der Dichtkunst überein, die Geschichte und den naturgemäßen Gang der menschlichen Leidenschaften, wie Bacons Moralphilosophie ihn erkennen will, zum Objekte der Dichtung zu machen.

Wenn Bacon, um für seine Wissenschaftslehre Vollständigkeit zu erreichen, Wesen und Bestimmung der Poesie theoretisch erörtern wollte, so brachte er damit kein neues Element in die englische Litteratur, sondern hätte sich, wäre das anders in seiner Art gelegen, auf eine beträchtliche Schar von Vorarbeitern stützen können. Die Reihe der englischen Renaissancepoetiken eröffnete 1575 der Dichter Georg Gaskoigne. Er suchte bestimmte Regeln für den englischen Versbau festzustellen, wie König Jakob VI. von Schottland (als König von England Jakob I.) 1583 dies für die Dichtung seines Geburtslandes anstrebte. Eine von keinem Geringeren als Spenser entworfene Poetik, „the English poet", ist 1579 als Manuskript im irischen Kanale verloren gegangen. Franz Meres machte sich als echter Renaissancekritiker daran, 1598 die englischen Dichterwerke mit denen des Altertums und Italiens zu vergleichen. Das Studium der antiken Metrik rief eine Streitfrage hervor, die wir dann in Deutschland im 18. Jahrhundert zwischen der Gottschedischen und Bodmerischen Partei als Zankapfel wiederfinden: die Frage über die Berechtigung des Reimes. Thomas Campion und Abraham Fraunce, welche sich bereits als Dichter von Hexametern abgemüht hatten, erlangten mit ihren Theorieen einen vorübergehenden Einfluß, als 1586 William Webbe seine „Abhandlung (discourse) von der englischen Poesie nebst des Autors Urteil über die Reform unseres englischen Verses" veröffentlichte. Webbe verlangte die Einführung der antiken Prosodie in die englische Dichtung. 1602 trat dann Campion selbst mit einer eigenen Schrift hervor, in welcher die Abschaffung der Reime energisch gefordert wurde. Gegen diese Zumutung erklärte sich der angesehene Sonettendichter Samuel Daniel im folgenden Jahre mit nicht minderer Entschiedenheit in der Schrift „eine Verteidigung des Reims". Daniel war für die Sonettendichtung Shakespeares unmittelbares Vorbild. Es ist selbstverständlich, daß Shakespeare in dieser Streitfrage auf Seite

Daniels stehen mußte. Wir dürfen aber auch annehmen, daß Shakespeare, der als Epiker und Lyriker unter den zeitgenössischen Kunstdichtern eine hervorragende Stellung einnahm, diese litterarischen Streitigkeiten mit Spannung verfolgte. Nicht nur, weil diese Streitfrage nach 250 Jahren an einem entscheidenden Wendepunkte der deutschen Litteratur wieder auftauchte, durchfochten und in dem einzig möglichen nationalen Sinne entschieden wurde, sind diese Vorgänge innerhalb der englischen Kunstdichtung für uns von besonderem Interesse. Wir haben an ihnen auch ein drastisches Beispiel vor uns, wie mächtig und hochbedenklich selbst in einer von einer unwiderstehlichen nationalen Strömung getragenen Litteratur die einseitige, blinde Verehrung der antiken Kunstwelt werden konnte. Unzählige Talente sind in allen Landen, ja ganze einzelne Generationen der Litteratur sind daran im Renaissancezeitalter zu Grunde gegangen. Auch das englische Drama war von dieser klassizistischen Hochflut ernstlich angegriffen, vielleicht sogar einmal gefährdet. Es ist vor allen andern das Verdienst von Marlowe und Shakespeare, durch ihre Werke dem gelehrten und höfischen Pedantismus einen unerschütterlichen, nationalen Damm entgegengesetzt zu haben. Von nationalem Geiste getragen erscheint auch John Harringtons (1591) und Sir Philipp Sidneys (1595) „Verteidigung der Dichtkunst (an apologie for poetrie)", obwohl gerade in Sidneys berühmter Schrift das volkstümliche Drama aufs unglimpflichste verurteilt wird. Sidneys klassizistische Schrullen können doch nicht gegen seine herrliche gesunde Art zu denken und zu fühlen aufkommen. „Keine Art Kunst ist der Menschheit überliefert, die nicht zu ihrem vornehmlichsten Objekte die Werke der Natur hätte." Der Satz könnte auch unter Hamlets Aeußerungen über die Aufgabe des Schauspiels stehen. Das Recht der „himmelentstammten Poesie" wird gegen alle ihre Widersacher mit edler Wärme verfochten. Und wer könnte von Sidneys „Apologie der Dichtkunst" reden, ohne seiner Verherrlichung des Volksliedes zu gedenken! Die herumziehenden Sänger waren gegen Ende des 16. Jahrhunderts arg verkommen; der Idealgestalt, die Walter Scott seinem last minstrel geliehen hat, glichen sie keineswegs. Die Volkssänger waren zu Bänkelsängern entartet, als das Statut aus dem 39. Jahre von Elisabeths Regierung (1597) sie mit den gemeinen Landstreichern und Spitzbuben auf eine Stufe setzte, ausgepeitscht und unterdrückt wissen wollte. Und doch waren

diese verkommenen Gesellen trotz aller Entartung die Nachfolger jener alten Spielleute, welche einst ihren angelsächsischen Hörern von Beowulfs Kämpfen und „des Sängers Weitfahrt“ gesungen hatten. Der hochgeborene Führer der englischen Petrarkisten wußte von dieser uralten Vergangenheit der Minstrels nichts. Aber nachdem er den Sänger gerühmt (the Liricke), welcher mit seiner gestimmten Harfe und wohl dazu klingenden Stimme den tugendhaften Thaten Preis spendet, als ihren Lohn, welcher moralische Lehren vorträgt und natürliche Probleme, welcher oft seine Stimme erhebt zu der Höhe des Himmels, das Lob des unsterblichen Gottes singend, fährt er fort: „Gewiß, ich muß meine eigene Barbarei bekennen, nie hörte ich den alten Sang von Percy und Douglas (die Chevyjagd in Herders Volksliedern III, 15), ohne daß mein Herz höher schlug als beim Klange der Trompete; und doch ward er nur von einem alten Geiger gesungen, dessen Stil rauh war wie seine Stimme.“ —

> Nos pères, tout grossiers, l'avoient beaucoup meilleur;
> Et je pris bien moins tout ce que l'on admire,
> Qu'une vielle chanson.

Aber Molières Alkest klagt in diesen Versen, daß er mit seiner Bewunderung der alten Volkslieder in der Gesellschaft seiner Zeit ganz allein stehe. In Sidneys Tagen klang das Volkslied trotz aller Regierungsdekrete und Puritaner-Bannsprüche noch von einem Ende Englands zum andern. Aus Shakespeares Dramen tönt es vernehmlich genug entgegen. In einer Epoche, in welcher der Führer der Kunstlyrik, dem diese Eleganz und Gewandtheit verdankte, noch so begeistert wie Sidney von alten Volksballaden sprechen konnte, in solcher Zeit mußte die Litteratur ihre reifsten Blüten zeitigen.

Sidney ging in seiner Schrift von allgemeinen Gesichtspunkten aus und entwarf im steten Hinblick auf die antike und italienische Litteratur nur in großen Zügen das Bild der englischen Litteratur, wie er es sah oder zu sehen wünschte. Auf einem ganz anderen Standpunkte steht die neben Sidneys Apologie bedeutendste englische Poetik jener Zeit, Georg Puttenhams „Arte of English Poesie“. Das bereits 1589 erschienene Werk ist Lord Burleigh gewidmet. In Anschluß an antike Muster, aber mit Verständnis für die berechtigten Eigentümlichkeiten der englischen Sprache werden hier die Aufgabe des Poeten, Stoff und Form der poetischen

Leistungen untersucht, Regeln für den Versbau aufgestellt. Sidneys und Puttenhams Poetiken mußten als vielgelesene, jedem Litteraten unentbehrliche Bücher auch Shakespeare vertraut sein.

Unwillkürlich richtet sich bei Betrachtung dieser englischen Lehrbücher der Poesie der Blick auf Deutschland. In den Altertumsstudien waren wir den Engländern zeitlich vorausgewesen, sie hatten teilweise von uns lernen müssen, und sachlich sind wir darin bis zum Beginne des dreißigjährigen Krieges nicht hinter ihnen zurückgeblieben. Unser Jakob Böhme (1575—1624) darf als Vertreter tiefsinniger philosophischer Mystik selbst neben einem Bruno und Bacon mit Ehren genannt werden, wenn in ihm Deutschland auch keinen ebenbürtigen Repräsentanten der Philosophie gegenüber Italien und England besaß. Dafür hatten wir Kopernikus und Kepler. Wenn der Schotte Lord John Napier zuerst die Logarithmen in die Wissenschaft einführte, so sind sie doch zu gleicher Zeit auch in Deutschland erfunden worden. Einem W. Harvey und Gilbert, dem Entdecker der Elektrizität, kann die Geschichte der Naturwissenschaften in Deutschland um die Wende des 16. Jahrhunderts vollgültige Namen entgegensetzen. Aber in der Litteratur? 1624 erschien in Deutschland die erste deutsch geschriebene Poetik, das „Lehrbuch von der deutschen Poeterei" von Martin Opitz. Schon sechs Jahre früher hatte er in einer lateinisch verfaßten Abhandlung den Beweis zu liefern versucht, daß deutsch zu schreiben auch für Gelehrte keine Schande sei. Allein ein Jahr nachdem in England Shakespeares Dramen gesammelt im Druck erschienen waren, mußte in Deutschland noch immer der Kampf gegen die Verachtung der Muttersprache geführt werden. Der talentvollste Dramatiker Deutschlands in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Nikodemus Frischlin, konnte nicht deutsch schreiben, und als er sich in deutschen Dichtungen versuchen wollte, haben ihm die Stuttgarter Hoftheologen befohlen, bei der lateinischen Sprache zu verharren. Unser Volk hat nicht nur die bitteren Folgen der Reformation für das übrige Europa im Krieg der dreißig Jahre tragen müssen; unsere deutsche Litteratur hat auch die Wirkungen der Renaissancebegeisterung für das Altertum von einer gar üblen Seite kennen gelernt. Wäre ein Genius wie Shakespeare 1564 in Deutschland geboren worden, dem unglücklichen Dichter wäre, wie es ja noch später bei Andreas Gryphius wirklich der Fall war, „Leben und Kunst" verloren gewesen.

Auch in England machte sich das Uebermaß der antiken Bildung eine Zeitlang drohend geltend. Nicht nur der oft verfolgte und stets gerettete Reim, auch die Sprache und ihre Reinheit wurden von gelehrten Don Quixotes mitunter arg mißhandelt. Ließ sich doch selbst ein so klarer und freier Geist wie Thomas More verleiten, die „Utopia" lateinisch abzufassen (1516), die dann erst 1551 in des Autors Muttersprache übertragen wurde. Shakespeare hat manches aus dem Buche im zweiten Aufzuge des „Sturms" verwertet. 1519 klagte der Verfasser eines dramatischen Spieles im Prologe, er sei unwissend und ohne gelehrte Bildung; es kränke ihn und viele,

> Welch Masse Bücher in unsrer Mutterzunge
> Von Tand und Spiel werden gedruckt und geschrieben;
> In ernsten Dingen will keiner sie üben.
> Die Griechen, die Römer und andere viel,
> Die schrieben in ihrer Mutterzung treffliche Werke.
> Wenn unsre Gelehrten es sich setzten zum Ziel,
> — Denn's hat unsre Sprache genügende Stärke —
> Das Würdige zu erklären allen verständlich,
> Indem sie's schrieben in Englisch endlich!
> An Witz ja gebricht's nicht bei Nieder noch Hoch,
> Bei vielen, die eben nur Englisch verstehen;
> Wenn kluge lateinische Bücher erst doch
> In richtigem Englisch wären zu sehen!
> Dann könnte die köstliche Kenntnis ein jeder
> Sich froh erwerben in der Sprache der Väter.

Nicht wirkungslos verhallten solche vernünftige Aufforderungen. Bald traten aus dem Kreise der Gelehrten selbst bedeutende Männer für Pflege des Nationalen ein. Der treffliche Roger Ascham (1515—1568), als Gelehrter höchst achtenswert, als Lehrer einer der besten, die England je besessen, widmete 1545 Heinrich VIII. seinen in schlichtem, reinem Englisch geschriebenen „Toxophilus", in dem er die Jugend zur fleißigen Ausübung der altnationalen Sitte des Bogenschießens anzufeuern suchte. „Wollte mich einer tadeln," sagt er in der Vorrede, „sei es, weil ich mich mit einem solchen Gegenstande befasse, sei es, weil ich über ihn in englischer Sprache schreibe, so antworte ich ihm, die Sprache, die der beste Mann im Reiche des Gebrauches wert hält, die wird für mich einen der geringsten auch nicht zu schlecht zum Schreiben sein. Nützlicher für mein Studium und ehrenvoller für meinen Namen möchte es gewesen sein, in anderer Sprache

zu schreiben, doch kann ich meine Mühe für wohl angewendet halten, wenn mit geringen Kosten meines Vorteils und Namens ich das Vergnügen und die Annehmlichkeit der Gentlemen und Yeomen von England fördern kann, derenwegen ich diesen Gegenstand behandelte. In eurer lateinischen und griechischen Sprache ist ja alles so vortrefflich bereits gethan, daß niemand Besseres in ihnen leisten kann: in der englischen Sprache dagegen alles so kümmerlich, sowohl nach Stoff als Form, daß niemand es schlechter machen kann, denn meistenteils sind es diejenigen, welche am wenigsten gelernt haben, die immer am schnellsten mit dem Schreiben bei der Hand waren. Und die, welche im Lateinischen die wenigsten Aussichten hatten, waren im Englischen am keckstеn, während gewiß doch nicht jeder, der höchst redselig ist, auch höchst schreibfähig sich erweist. Wer in irgend einer Sprache gut schreiben will, muß des Aristoteles Rat befolgen, zu sprechen, wie das gemeine Volk pflegt, zu denken, wie weise Männer thun; dann wird jedermann ihn verstehen, der Weisen Urteil aber für ihn sein. So haben viele englische Schriftsteller nicht gehandelt, indem sie sich fremder Worte, wie lateinischer, französischer, italienischer, bedient haben und alles dunkel und schwerverständlich machten." — Welcher Gelehrte hätte im 16. Jahrhundert in Deutschland nach Luthers Tode so geschrieben! Wofür Opitz bei uns 1624 noch kämpfte, das hat Roger Ascham für sein Englisch bereits 1545 durchgesetzt. Als Shakespeare geboren wurde, da schrieben hervorragende englische Gelehrte die beste englische Prosa, welche sie den Dichtern ausgebildet zur Verfügung stellten. Angeregt durch Ascham veröffentlichte Thomas Wilson 1559 seine Arte of Rhetorike, ein Buch, mit dem sich Shakespeare bekannt zeigt. Man begann sogar, wenn meist auch mehr wohlmeinend als geschickt, die heimische Sprache und ihre Grammatik wissenschaftlich erkennen zu wollen. Sir Thomas Smith in Kambridge stellte 1568 seiner Schrift über das Griechische eine Abhandlung de recta et emendata linguae Anglicae scriptione zur Seite. William Bullokar, auf dessen orthographische Reformen Shakespeare in „Viel Lärm um Nichts" (II, 3, 20) anspielt, ließ 1586 die erste englische Grammatik drucken. Aus dem Nachlasse des gelehrten Ben Jonson ist nach seinem Tode eine englische Grammatik herausgegeben worden. Eine Reihe bedeutender Geschichtswerke in englischer Sprache traten hervor, allen voran Holinsheds Chronik (1557), deren Sprache

uns noch aus Shakespeare entgegentönt. Nach ihm nahm die Geschichtsschreibung in der Landessprache einen staunenswerten Aufschwung, wenn auch der größte englische Historiker des Zeitraums, William Camden (1551—1623), die lateinische Sprache beibehielt, der auch Buchanan (1506—1582) sich für seine schottische Geschichte bedient hatte. Als Roger Ascham sein zweites populäres Werk „the Scholemaster" schrieb, in dem er eine vernünftige Erziehungsmethode forderte, hatte er es nicht mehr nötig, sein geliebtes Englisch vor der Tyrannei der alten Sprachen erst eigens verteidigen zu müssen; um so bedenklicher aber erschien ihm der immer noch wachsende Einfluß des Italienischen.

1. Einfluß der italienischen auf die englische Poesie. Shakespeares Epen und Sonette.

Während man in Italien sich von Anfang an der Antike Aug in Auge gegenüber fand, haben die andern Länder alle nur mehr oder weniger mittelbar die Kunst- und Geistesschätze des Altertums empfangen. In der Frührenaissance wurde Italien das geistige Mutterland Europas. Bei den Italienern sind Deutsche und Franzosen, Engländer und Spanier in die Schule gegangen. Wenn auch von den Schülern manche die Lehrmeister in der Wissenschaft rasch überflügelten, wie man dies von den Deutschen rühmte, der italienische Einfluß war, bis die deutsche Reformation die Verbindung mit dem Geistesleben jenseits der Alpen lockerte und löste, überall vorherrschend. Für England, in das die Renaissance später als in Deutschland und Frankreich ihren Einzug feierte, führte die Kirchentrennung nicht dieselben Folgen herbei wie für den protestantischen Teil Deutschlands. Die Litteratur und Kunst des Altertums verband sich für England unauflöslich mit der Kunst und Litteratur Italiens. Die ganze antike Bildung, die ein Teil von Elisabeths Unterthanen zu erwerben strebte und auf die sie stolz waren, trug zugleich italienisches Gepräge. Daß die bildenden Künste ihre höchste Ausbildung in Italien, wo allein die antiken Vorbilder vor aller Augen leuchteten, erlangt hätten, daran zweifelte kein Mensch. Der größte Meister diesseits der Alpen, Albrecht Dürer, suchte und fand in Venedig Anregung und Förderung. Die bedeutenderen der niederländischen Maler strebten fast alle darnach, in Italien ihre

Ausbildung zu vollenden. Inigo Jones (1572—1652), der zuerst den reinen Renaissancestil in England zur Anwendung brachte, hat sich an Palladios Werken, die noch Goethe als höchste Leistung aller nachantiken Baukunst erschienen, herangebildet. Er hat an der Paulskirche mitgeschaffen, den berühmten Königspalast Whitehall geschmückt, die alte Londoner Börse und das Hospital zu Greenwich erbaut. Jones hatte mannigfaltige Beziehungen zum Theater; die dekorative Ausstattung des Hoftheaters wie die nötigen Maschinen für die Maskenspiele hat er im Bunde mit Ben Jonson, auch wohl zu dessen Aerger angegeben und geleitet. Mit Shakespeare war er jedenfalls bekannt. Die Kostümzeichnungen, welche er für Romeo in Pilgertracht, Jack Kade und Falstaff skizzierte, haben sich erhalten. Shakespeare selbst stellte unter den italienischen Meistern, von denen er etwas gesehen hatte, Julio Romano am höchsten, „der, wenn er Ewigkeit hätte und seinen Werken Odem einhauchen könnte, die Natur um ihre Kunden brächte, so vollkommen ist er ihr Affe" (Wintermärchen V, 2, 105). Von dem deutschen Künstler Hans Holbein hat Shakespeare zwei seiner berühmtesten Bilder, den Triumph des Reichtums und den der Armut, im Kaufmannshaus der deutschen Hanseaten zu London, dem Stahlhof, öfters gesehen; er deutet aber nirgends darauf hin. Auch die Musik war eine der Künste, welche in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien ihre große Entfaltung erlebten; doch waren Palestrinas Kompositionen zu innig mit dem katholischen Gottesdienste verbunden, um in protestantischen Landen Eingang finden zu können. Außerdem waren die Engländer, was uns jetzt freilich kaum glaubhaft vorkommt, im 16. und den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in der Musik fast das leitende Volk. Ihre Künstler waren weit und breit auf dem Kontinente, den sie durchzogen, berühmt. Der Komponist Dowland, Elisabeths Lehrer im Spinett und Lautenspiel, wird als der unvergleichlichste (rarest) Musiker, den dies Zeitalter erschaute, gepriesen. Daß Shakespeare mit Dowland bekannt gewesen, ist im höchsten Grade wahrscheinlich, so wenig auch Shakespeares Autorschaft des im passionate pilgrim Dowland feiernden Sonettes es ist. Wer die in seinen Dramen eingestreuten Lieder komponiert hat, wissen wir nicht. Ben Jonson wie Beaumont und Fletcher standen mit den in London ansäßigen italienischen Komponisten Nicholas Leniere und Alfonso Ferrabosco in Verbindung. Wenn Shakespeares

Verhältnis zu den bildenden Künsten im ganzen und großen ein ziemlich kühles blieb, so stand er dagegen in einem um so innigeren zur Musik. Lieder und Instrumentalmusik hat er mit Vorliebe in vielen seiner Dramen verwendet. Den Seelenschmerz läßt er im „Lear" von Musik heilen, die er im „Dreikönigsabend" „der Liebe Nahrung" nennt. Unter den Klängen der Musik wählt Bassanio, kehrt Hermione ins Leben wieder. Den blutgierigen Juden dagegen bezeichnet er als einen Feind der Musik. Nichts sei

> so stöckisch, hart und voll von Wut,
> Das nicht Musik auf eine Zeit verwandelt.
> Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst,
> Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
> Taugt zu Verrat, zu Räuberei und Tücken;
> Die Regung seines Seins ist dumpf wie Nacht,
> Sein Trachten düster wie der Erebos.
> Trau keinem solchen! —

Die italienische Poesie hat schon sehr frühe, lange ehe man von einer Renaissance in England reden konnte, auf die englische Litteratur eingewirkt. Geoffrey Chaucer ist 1372 als Gesandter seines Königs nach Italien gekommen. Er hat sich da nicht nur eine gründliche Kenntnis Dantes angeeignet, auch die Werke der beiden ersten humanistischen Dichter, Petrarkas und Boccaccios, lernte er kennen und schätzen; er ist mit dem einen von beiden wohl auch persönlich zusammengetroffen. Nach dem Aufenthalte in Italien beginnt eine neue Epoche für Chaucers Dichtung. Er hatte sich zuerst an der französischen Poesie gebildet gehabt, den „Roman von der Rose" übersetzt. Später erweiterte er die Schranken der mittelalterlichen Kunst. Er arbeitete, sei es bewußt oder unbewußt, an der Herstellung einer neuen Poesie, die nicht nur englisch reden, sondern auch englisch fühlen und denken sollte. Freunde und Schüler bildeten sich nach ihm; John Gower, der im pseudoshakespeareschen „Perikles" die Chorusreden spricht, schrieb im Anschluß an Chaucer seine vielgerühmte Confessio Amantis. Chaucer selber wurde der erste Humorist Englands. Am 28. April 1393 läßt er seine bunte Pilgerschar die Wallfahrt zum Schreine des heil. Thomas Becket nach Kanterbury beginnen. Boccaccio hat, darin entschieden moderner, seine Novellen in Prosa erzählt. Chaucer behält die mittelalterliche Form bei, aber in einem übertrifft er

sogar den Vater der Novellistik: er weiß innerhalb seiner Rahmenerzählung jede Geschichte dem individuellen Charakter des Sprechenden anzupassen. Wenn in den früheren Werken Chaucers meist noch die Einkleidungsform der Traumvision gewählt war, wie sie nicht nur Dante, sondern auch das berühmte und beliebteste ältere englische Gedicht William Langlands Vision of Piers Plowman ausgebildet hatten, so griff in den „Kanterbury-Geschichten" schon die Einleitung ins volle Leben hinein. Eine entzückende realistische Darstellung des Lebens und Treibens von Chaucers Zeitgenossen thut sich für uns auf; dem Jahrhundert wird, wie Shakespeare es verlangt, der Abdruck seiner Gestalt gezeigt. Derbe Späße werden mit behaglicher Laune, Heiligenlegenden mit einer von Ironie nicht freien Erbauung, ritterliche Liebe mit Würde und Anmut erzählt. Die „Kanterbury-Geschichten" sind ein echt englischer Dekamerone geworden. Die pseudoantike Liebesgeschichte aus dem trojanischen Krieg, welche Boccaccio zur Erleichterung des eigenen liebewunden Gemütes nach mittelalterlichen Quellen umdichtete, hat Chaucer als „Troylus und Chryseide" in die englische Litteratur eingeführt; an die Stelle des verliebten Pathos ist aber der über das treulose Mädchen und den kuppelnden Freund lachende Humor getreten. Welch einen fruchtbaren Schatz besaßen doch die Dichter der Elisabethanischen Zeit an den Werken des alten Chaucer! Wenn Sidney die italienischen Dichter als Muster empfahl, so konnte er neben ihnen auch einen nationalenglischen Poeten feiern. Was Dante, Boccaccio und Petrarka für die Italiener, das, sagt er, waren für unser Englisch Gower und Chaucer. „Ich weiß wahrlich nicht, soll man mehr darüber staunen, daß Chaucer in jener trüben Zeit so klar sehen konnte, oder daß wir in unsern lichten Zeiten so strauchelnd hinter ihm herwandeln." In Deutschland war am Schlusse des 16. Jahrhunderts der Zusammenhang mit der älteren Dichtung völlig zerrissen; man konnte an nichts Vorhandenes anknüpfen, und das neue Gespinst wollte nicht geraten. In der gleichen Zeit hatten die englischen Dichter an dem alten Vater ihrer Poesie einen Führer und Lehrer. Im „Sommernachtstraum" benutzte Shakespeare eine der Kanterbury-Geschichten, für „Troilus und Kressida" war Chaucer seine Quelle. Den Stoff des Perikles hatte der „Sittenrichter" Gower erzählt. Und mehr als alle diese Einzelnheiten war die poetische Schulung wert, welche durch Chaucer der ganzen englischen Litteratur der Folgezeit zu teil

geworden war. Chaucer hatte vor allem in seinen Werken das große Beispiel gegeben, daß die nationale poetische Ueberlieferung und der Einfluß der höher ausgebildeten fremden Kunst zusammenwirken könnten und müßten.

Chaucer und Gower werden in Puttenhams historischem Rückblick auf die Entwickelung der englischen Litteratur (1589) als die Führer des „ersten Zeitalters" gerühmt. John Lydgate und John Skelton, der poeta laureatus, leiten zu einem zweiten litterarischen Höhepunkt hinüber. „Im letzten Teile der Regierung König Heinrichs VIII.," so erzählt Puttenham, „erhob sich eine neue Gesellschaft höfischer Dichter, deren Häupter der ältere Sir Thomas Wyatt (1503—1542) und Heinrich Graf von Surrey (1517—1547) waren. Auf ihren Reisen in Italien hatten sie die süßen und würdevollen Maße und den Stil der italienischen Poesie gekostet und krochen bald als jüngste Neulinge aus den Schulen Dantes, Ariostos und Petrarkas. Unsere rohe und schmucklose heimische Art der gewöhnlichen Poesie ward durch sie ein gut Teil verfeinert, so daß man sie deshalb mit Fug die ersten Reformatoren unseres englischen Verses und Stiles nennen kann. „Chaucer hatte die epische Erzählung gepflegt, nun entwickelte sich die italienisierende englische Lyrik, das Sonett. Shakespeare, der Sonettendichter und Schöpfer von „Venus und Adonis" und „Lukrezia", versuchte sich in beiden Gattungen. „Alle andern," sagt Puttenham, „die nach Wyatts und Surreys Vorgang ihre Federn zu englischen Gedichten ansetzten, zeigten sich erhaben in der Einbildungskraft, ansehnlich im Stil, sauber in der Ausführung, geziemend in den Ausdrücken, im Versbau süß und wohlgemessen, in allem als eifrige und mit großer Natürlichkeit nachahmende Schüler ihres Meisters Francis Petrarka." Welche Stellung Surrey und Wyatt durch Begründung der italienisierenden Dichtung in England einnehmen, ergibt sich schon aus der Zahl der ihrer Richtung folgenden Dichter. Man zählt ausgehend vom Jahre 1557, in welchem die ersten umfassenden Proben der neuen Schule veröffentlicht wurden, bis gegen das Todesjahr Shakespeares 40 bedeutende und 233 mittelmäßige und schlechte englische Dichter, die alle mit selbständigen Sammlungen ihrer lyrischen oder epischen Dichtungen hervorgetreten sind und sich darin alle mehr oder minder als Anhänger des italienischen Geschmackes zu erkennen gegeben haben. Erwägt man, daß nun in dieselben Jahre die Blütezeit der dramatischen Dichtung fällt und eine pro-

saische und poetische Uebersetzungslitteratur von ungeheurem Umfange entstand, so wird man doch von Staunen ergriffen ob des Uebermaßes an Geisteskräften, welches England zu Shakespeares Lebzeiten entfaltete. Es ist aber begreiflich, daß den Kernengländern alten Schlags bei diesem überreichen Segen nicht ganz geheuer zu Mute wurde, zumal es die Litteratur eines katholischen Landes war, die man in solch ausgedehntem Maßstabe nachahmte. Roger Ascham führte in seinem „Schulmeister" bittere Klage über die Italienpilger. Da brächten sie die Verzauberungen der Kirke aus Italien zurück, um der Männer Sitten in England in Grund und Boden zu verderben. Viel schadete das böse Beispiel des Lebens, noch mehr aber die Lehren aus läppischen Büchern, die seit kurzem aus dem Italienischen ins Englische übersetzt in jedem Buchladen Londons verkauft würden. Mit guten Titeln empfehlen sie ihren schlechten Inhalt. Man sollte sie gar nicht dulden. „Zehn Predigten in St. Paul bewirken nicht so viel Gutes in Stärkung des wahren Glaubens, als diese Bücher Uebel stiften, die Menschen zu schlimmem Leben verleitend. Eure lustigen Bücher aus Italien machen mehr Papisten, als eure ernsten Bücher aus Löwen." Am meisten zu bejammern und zu bekämpfen wäre es indessen, daß innerhalb dieser letzten Monate (1569) mehr dieser unseligen Bücher gedruckt worden seien, als seit vielen Jahren in England gesehen worden wären. Ueberall bei jung und alt verbreiteten sich durch ganz England diese gefährlichen Bücher. Und die Liebhaber dieser italienischen Poesie hätten mehr Achtung vor den Trionfi des Petrarka als vor der Genesis des Moses. Sie machten sich mehr aus Ciceros de Officiis als aus St. Pauls Briefen; aus einer Erzählung im Boccaccio als aus einer Geschichte der Bibel. Die heiligen Mysterien der christlichen Religion rechneten sie zu den Fabeln.

Welch lehrreiche Puritanerpredigt im hellen Tagesscheine der Elisabethanischen Regierung! Wie nah kommt aber auch unser Schiller der historischen Wahrheit, wenn er Mortimer die Sinnenpracht Italiens als den Grund seines Uebertrittes angeben läßt. Die Vorliebe für Italien ließ sich auch in einer späteren, puritanisch gesinnten Generation nicht ausrotten; selbst Milton hat das Bildungsmittel einer italienischen Reise für unentbehrlich gehalten. In Elisabeths Tagen, da die Engländer eine, ihnen später völlig abhanden gekommene Neigung zum Erlernen fremder Sprachen zeigten, war das

Italienische in den aristokratischen und litterarischen Kreisen als Umgangssprache fast so beliebt, wie in Deutschland im vorigen Jahrhundert das Französische gewesen ist. Elisabeth selbst sprach mit Vorliebe italienisch. Es ist eigentlich ein sonderbares Vorurteil, dem zuliebe man Shakespeare die Kenntnis des Italienischen absprechen wollte. Auf seine wahrscheinliche Bekanntschaft mit dem Uebersetzer Montaignes, dem italienischen Sprachmeister Florio, der Elisabeths Lehrer war, lege ich zwar wenig Gewicht; doch gehörte Florio wie Shakespeare zu den besonderen Schützlingen Southamptons, und die beiden müssen durch dies gemeinschaftliche Verhältnis oft miteinander in Berührung gekommen sein. Allein Shakespeare nahm nicht unter den geringer geachteten Play Wrighters, sondern auch im Kreise der höheren Litteratur eine der ersten Stellen ein. Und ohne Kenntnis der italienischen Sprache und Poesie ließ sich in diesem Kreise keine Rolle spielen, keine Anerkennung erwerben. Mag es sich mit Shakespeares italienischer Reise wie immer verhalten, italienische Schriftsteller im Original zu lesen, war er gewiß imstande. Man möchte eher geneigt sein, außer der Kenntnis des Französischen und Italienischen Shakespeare auch noch die des Spanischen zuzuschreiben. Das Spanische war im 16. Jahrhundert Weltsprache wie heute das Englische. Gerade in England brachten schon die politischen Verhältnisse eine ausgedehntere Kenntnis des Spanischen mit sich. Viele spanische Flüchtlinge lebten unter Elisabeth in England. Dazu kommt, daß gerade der Shakespeare nahestehende Verleger Nathaniel Butter eine spanische Grammatik „an entrance to the Spanish tongue“ in den Jahren von Shakespeares Londoner Aufenthalt des öfteren erscheinen ließ. Die Gelegenheit, Spanisch zu lernen, lag also dem Dichter, der in allen Litteraturen eifrig nach Stoffen, die sich für dramatische Bearbeitung eigneten, suchte, jedenfalls so nahe, daß ihre Benutzung von seiner Seite höchst glaublich erscheint.

Thomas Wyatt starb sehr jung auf einer Gesandtschaftsreise. Henry Howard, Graf von Surrey, war eines der letzten Opfer, die der mißtrauischen Tyrannei des königlichen Blaubarts, Heinrichs VIII., auf dem Schafotte fielen. Erst zehn Jahre nach seinem Tode wurden seine Gedichte weiteren Leserkreisen zugänglich gemacht, indem der Buchhändler R. Tottel eine Sammlung neuerer englischer Gedichte herausgab unter dem Titel „Gesänge und Sonette, geschrieben von dem jüngst verstorbenen Lord H. Howard Grafen von Surrey und andern“.

Außer 40 Gedichten Surreys enthält die, gewöhnlich Tottel's Miscellanies benannte Sammlung 96 Gedichte von Wyatt, 40 von Nicholas Grimald, 2 von Lord Vaux und 92 von verschiedenen andern Autoren, von denen wir nur noch Lord Eduard von Somerset, Sir Francis Bryan und John Heywood namhaft machen können. Die zweite Auflage der Miscellanies vermehrte noch im selben Jahre die Zahl der Gedichte von uncertain authors um 39, so daß die Sammlung im ganzen 310 Gedichte enthält. Die Unternehmung glückte dem Buchhändler so gut, daß eine ganze Reihe anderer Anthologien bald ebenfalls die Gunst des Publikums für sich zu gewinnen trachteten. Tottels Büchlein dient, mag der Buchhändler dies beabsichtigt haben oder nicht, ganz der gleichen litterarischen Tendenz wie die Sammlung „auserlesener Gedichte deutscher Poeten", welche Julius Wilh. Zinkgref 1624 seiner in Straßburg erscheinenden Opitzausgabe anhängte. Der Unterschied war nur, daß Opitz die französischen Dichter der Plejade, Surrey die Italiener sich zum Vorbild genommen hatte. In beiden Fällen trat eine neue Schule geräuschvoll mit ihren, vom bisher herrschenden unfeineren Geschmack abweichenden Leistungen auf den litterarischen Markt. Das Maß der poetischen Begabung war in beiden Fällen nicht einmal sehr verschieden.

Im gleichen Jahre, in welchem die lyrische Sammlung erschien, gab Tottel auch Surreys Uebersetzung des zweiten und vierten Buches der Aeneide heraus, also eben dieselben Partien Virgils, welche 1791 Schiller im Wettstreite mit Bürger übersetzte. Während aber Schiller der von Wieland frei umgebildeten italienischen Stanze sich bediente, hat Surrey durch die Wahl des Blankverses (reimloser fünffüßiger Jambus) eine neue Versform, den Vers, in welchem Shakespeare seine Dramen schrieb, in die englische Litteratur eingeführt. Daß gleichzeitig in den Miscellanies einige Blankverse von Nicholas Grimald erschienen, kann Surreys Ruhm ebensowenig schmälern, wie die Thatsache, daß bereits Chaucer den italienischen Hendekasyllabus in die englische Litteratur einzuführen versucht hatte. Es war Chaucer damit eben nicht gelungen; Surrey, der bei seinem Vorgehen ebenfalls den Italienern, der Virgilübersetzung Francesko Maria Molzas folgte, war es, welcher dem Blankverse eine bleibende Stelle in der englischen Litteratur erfocht. Nach vier Jahren schon nahm das klassizistische, etwas später unter Marlowes Leitung auch das volkstümliche Drama Surreys Neuerung an.

In der „Verteidigung der Dichtkunst" rühmt Sidney die edle Gesinnung, welche aus Surreys Liedern spreche; neben ihnen nennt er noch zwei andere Werke, welche von dem Fortschritt, den die englische Poesie seit Chaucers „Troylus und Chryseide" doch immerhin gemacht hätte, Zeugnis ablegten. Es sind dies der „Mirrour for Magistrates" und „the Shepheards Calender". Der „Spiegel für Obrigkeiten" ist das erste Mal ein Jahr nach Elisabeths Thronbesteigung erschienen. Der Plan zu diesem Werke ist ebenfalls von einem Mitgliede der höheren Aristokratie, von Thomas Sackville, Lord Buckhurst ausgegangen. Der selbst hat aber nur die Legende von Heinrich, dem Herzog von Buckingham, dem übel beratenen Helfer Richards III., geschrieben; die übrigen achtzehn Legenden aus der englischen Geschichte stammen von verschiedenen Dichtern wie Baldwyne, Ferrers, Churchyard, Skelton und andern mehr. Das Werk ist trotz seines nationalen Inhaltes doch unter dem Einflusse der italienischen Litteratur entstanden. Boccaccios Schrift de casibus principum, bereits viel früher von Lydgate übersetzt, war das Vorbild. Das darauf gegründete Werk Sackvilles und Baldwynes fand ungewöhnlichen Beifall. 1575 schrieb John Higgins einen „ersten Teil" hinzu, andere Arbeiten reihten sich an, und 1587 sammelte Higgins alles Erschienene, dreiundsiebzig Legenden. Die Teilnahme des Publikums an dem nationalen Werke dauerte fort, und 1610 gab Richard Niccols eine abschließende Ausgabe heraus: „Ein Spiegel für Obrigkeiten, das ist eine wahrhafte Chronikengeschichte von dem unzeitigen Sturze solch unglücklicher Fürsten und hervorragender Männer, wie sie sich von dem ersten Betreten dieses Eilandes durch Brutus bis in unser Zeitalter ereignet haben." Das Werk, welches dichterisch nur in einzelnen Teilen über das Mittelmäßige hinausragt, erfreute sich einer ungeheuren Beliebtheit bei allen Leserklassen. Die Auffassung der englischen Geschichte, wie sie hier vorgetragen wurde, setzte sich im Volke vielfach fest. Und wenn ein Lobgedicht auf Königin Elisabeth das Ganze abschloß, so war auch für den weniger gebildeten Leser die älteste Geschichte des Landes mit der lebendigen Gegenwart verknüpft. Der Mirrour hat wohl auch schon frühe seinen Weg nach Stratford genommen und ist noch dort von dem jungen Shakespeare gelesen worden. Für seinen Richard III. hat er die Darstellung von Buckinghams Sturz, wie sie der Mirrour gibt, benutzt, und für die späteren Auflagen des epischen Zyklus, denn so dürfen wir

das poetische Geschichtswerk wohl nennen, ist hinwiederum Shakespeares Historiendrama ausgebeutet worden. Im Mirrour fand der nach einem Stoffe suchende Dramatiker die am meisten tragischen Ereignisse der englischen Geschichte gesammelt; und zwar nicht mehr das poetische Rohmaterial, die einzelnen Blöcke waren bereits behauen und poliert für den ferneren dichterischen Gebrauch zurecht gerichtet. Hier lagen die Geschichten von Lokrin und König Lear mit Kordelia poetisch bearbeitet vor. Und für jede Anspielung, welche der Dramatiker auf die hier behandelten Stoffe der englischen Geschichte vorbrachte, konnte er sicher bei der Mehrzahl seiner Zuhörer auf entgegenkommendes Verständnis rechnen.

Der „Schäferkalender“, dessen Sidney neben Surreys Lyrik und dem „Spiegel für Obrigkeiten“ rühmend gedenkt, ist ihm selber im Jahre 1579 gewidmet worden. Sein Verfasser ist Edmund Spenser, der zwar (1552?) in London geboren war, aber aus dem nördlichen England, aus Northamptonshire stammte. Das erste, was von dem jungen Kambridger Studenten im Druck erschien, war die Uebersetzung der ersten sechs von Petrarkas Visionen (1569). Seine Parteinahme für die neue litterarische Schule war damit bereits ausgesprochen. Der jugendliche Uebersetzer sollte bald der Mit- und Nachwelt als der größte der Elisabethanischen Kunstdichter bekannt werden, wie Shakespeare als der größte Dichter der englischen Volksbühne. Spenser ist der bedeutendste dichterische Genius, den England seit Chaucers Tod bis zum Auftreten Shakespeares gesehen. Der Geschichtsschreiber Camden gedenkt 1606 Spensers als der Anglicorum poetarum nostri aetatis princeps und zitiert seine Grabschrift:

> Hic prope Chaucerum situs est Spenserius, ille
> Proximus ingenio proximus ut tumulo.

Shakespeare fand er damals noch nicht erwähnenswert. Hat ein Verhältnis zwischen den beiden englischen Dichterfürsten des 16. Jahrhunderts überhaupt bestanden? Hat der ältere die Bedeutung des jüngeren erkannt, wie betrachtete dieser den Ruhm und die Poesie des Dichters der Faerie Queene? — Der Verleger W. Jaggard veröffentlichte im Jahre 1599 eine Gedichtsammlung „the passionate pilgrim. By W. Shakespeare“. Das achte Sonett, das Simrock sonderbar genug mit der Aufschrift „an einen Musiker“ versah, während es offenbar an die Geliebte des Dichters gerichtet ist, lautet hier:

Wenn sich Musik und Poesie verbinden
Geschwisterlich, in süßer Harmonie,
Muß sich dein Herz zu meinem Herzen finden:
Du liebst Musik, ich liebe Poesie.
Du liebst es, Dowlands hehrem Spiel zu lauschen,
Des Lautenklang ein jedes Herz erweicht;
Ich lieb' es mich an Spenser zu berauschen,
Des kühnen Flug kein Tadel je erreicht;
Du liebst des Gottes weihevolle Klänge,
Die dich empor zu höhern Sphären tragen;
Ich liebe seine himmlischen Gesänge,
Wenn der Begeistrung Flammen aus ihm schlagen.
Ein Gott ist beider Gott, wie Dichter meinen,
Ein Freund liebt beid', die beid' in dir sich einen.

Wäre Shakespeares Autorschaft dieses Gedichtes unbestritten, so wäre hiemit auch sein Verhältnis zu Spenser der Hauptsache nach klar bestimmt. Einzelne der im „verliebten Pilgrim" enthaltenen Sonette sind unzweifelhaftes Eigentum Shakespeares. Jedenfalls enthielt die Sammlung aber so vieles von andern Dichtern, daß der Verleger nach der dritten Auflage (1612) der Beschwerde von Thomas Heywood nachgeben mußte und auf einem neu gedruckten Titelblatte Shakespeares Namen wegließ. Das fragliche Sonett vollends wurde 1605 als ein Gedicht Richard Barnefields in dessen „Encomion of Lady Pecunia" aufgenommen. Wie wenig Shakespearisch die von Musik und Dichtkunst sprechenden Worte in der That sind, tritt deutlich zu Tage, sobald wir sie mit einem unzweifelhaft von Shakespeare herrührenden Gedichte, dem 128. Sonette, das uns ebenfalls die Geliebte des Dichters als Musikfreundin vorführt, vergleichen.

Wenn du, mir selbst Musik, die süßen Finger
Aus dem beglückten Holze locken läßt
Der Saiten Einklang, meines Ohrs Bezwinger
Wie meines Herzens, das du längst gepreßt,
Beneid' ich diese Tasten, denn so nippen
Sie Küsse sich, von deiner Hand gespendet,
Dieweil erglühend meine armen Lippen
An dreistes Holz sehn ihren Wunsch verschwendet.
Wohl möchten sie bei solchem Tanze tauschen
Mit jeder Taste, die sich senkt und hebt,
Wenn lieber deiner Segenshände Rauschen
Das tote Holz als roten Mund belebt.
Wenn doch so freches Holz geküßt sein muß,
Reich' ihm die Hand, die Lippen mir zum Kuß.

Das ist Shakespeares Sonettenstil; in dem vorhergehenden ist schon die Namensnennung unshakespearisch. Es ist ja eine seiner stolzen Eigentümlichkeiten, daß er weniger Anspielungen auf Zeitereignisse macht, als die andern Dramatiker zu thun pflegen, und niemals den Namen eines Zeitgenossen offen nennt. Eine Anspielung auf Spenser hat man in Theseus' Worten (Sommernachtstraum V, 1, 52) finden wollen:

„Der Musen Neunzahl, trauernd um den Tod
Des Wissens jüngst im Bettelstand verstorben."
Das ist 'ne strenge, beißende Satire.

Daß hier eine Anspielung auf einen, den Hörern wohlbekannten Vorfall verborgen ist, steht außer Frage. Können wir aber diese Anspielung deuten? Gelehrt war Spenser wohl, und im Bettelstand zu Grunde gegangen ist er auch. Lord Essex' Gabe kam zu spät, den Sänger seiner Königin vom Verhungern zu erretten. Ist aber für den Dichter Spenser die Allegorie des „Wissens" denn zutreffend? Wohl kaum; und was man von einer Beziehung dieser Stelle auf Spensers Gedicht „die Thränen der Musen" behaupten wollte (vgl. II, 236), das klingt wenig glaublich. In diesem 1591 erschienenen, aber bedeutend früher geschriebenen Gedichte ließ Spenser mit den andern Musen auch Thalia auftreten und klagen, daß nun Barbarei und Ignoranz ihre schöne Szene verheerten. Dem streng klassisch gebildeten Spenser war die regellose Volksbühne seiner Tage ein noch größerer Greuel, als sie es Sir Philipp Sidney erschien. Der Schauspieler Shakespeare aber pflegte ja ebenfalls diese Richtung, welche Spenser für gemeinen Spaß und Roheit erklärte. Auf Shakespeare können, wie oft man sie auch auf ihn gedeutet hat, nicht die Verse sich beziehen:

Und er, der Mann, den selbst Natur geschaffen,
Sie selbst zu äffen, Wahrheit nachzuahmen,
Schwingend im mimischen Schattenspiel die Waffen,
Willy, der heitre, will im Tod erlahmen:
Mit ihm jüngst Freud und Frohsinn uns entschwand,
Die er im Tod wie Leben sich verband.

Der Name Willy kann nichts entscheiden, denn Shakespeare ist nicht der einzige unter den damaligen Dichtern, der diesen Vornamen führt, und Spenser nennt sehr oft nicht die wirklichen, sondern frei gegebene Namen. Auch in dem Gedichte Spensers „Colin clouts come home again" (1591), in dem er

die Schar der Kunstdichter vorführt, wollte man, und ich glaube hier mit viel besserem Rechte, eine Anspielung auf Shakespeare, den Dichter von „Venus und Adonis“ und „Lukrezia“, erblicken.

Zuletzt, als letzter nicht Aëtion singt,
Kein Schäfer ward durch holdern Sinn verschönt,
Des Muse hochgemut sich aufwärts schwingt
Und wie er selber auch heroisch tönt.

Der letzte Vers legt den Gedanken an den heroischen Namen „Speerschüttler“ nahe genug; Greene hat den Namen für seinen Spott verwendet, warum sollte ein Befreundeter ihn nicht zu ehrenvollem Gleichnis verwenden? Man weiß nicht, auf wen sonst Spensers Wortspiel passen könnte. Und daß der junge Shakespeare zuletzt als Kunstdichter in den älteren, um Spenser gescharten Kreis getreten, würde uns der erste Vers wahrheitsgetreu berichten. Ein sicherer Entscheid läßt sich in diesen Fragen nicht fällen; wahrscheinlich ist es mir, daß wir diese Stelle als Beweis für die freundliche Gesinnung des ältern Dichters gegenüber dem jüngern, der mit Bühnenerfolgen nicht zufrieden nach einer Stellung in der höheren Litteratur strebte, aufzufassen haben.

Shakespeares eigene Kunstdichtungen bewegen sich indessen doch in einem beachtenswerten Gegensatze zu der Richtung Edmund Spensers. In seinen kleineren Gedichten ahmte Spenser, wie es andere auch thaten, mit mehr oder minder Glück und Geschicklichkeit die gepriesenen italienischen Modedichter nach. Anders ist es in seinem Hauptwerke, dem in Verherrlichung der jungfräulichen Königin „Faerie Queene“ betitelten großen Epos. Die ersten drei Gesänge der Feenkönigin durfte Spenser 1589 Elisabeth überreichen und im folgenden Jahre durch den Druck veröffentlichen, nachdem er zehn Jahre an seinem Werke gearbeitet hatte. 1595 brachte er die folgenden drei Gesänge von Irland herüber, die im nächsten Jahre als the second part of the Faerie Queene im Druck erschienen; ein siebenter Gesang und zwei Strophen des achten konnten noch im Jahre 1611 veröffentlicht werden. Einer Vollendung des weitangelegten Werkes traten des Dichters traurige Lebensschicksale hemmend in den Weg. Das Entzücken der Zeitgenossen ob dieses Werkes war nach seinem ersten Erscheinen maßlos. Nach seinem Tode wurde Spenser als die Verkörperung der englischen Poesie gepriesen, die mit ihm gestorben sei. — Ariost

hatte sein Werk aus den in der verschiedensten Weise umgestalteten Elementen der altfranzösischen Karlssage geschaffen. Ein allmählich für alle romanischen Völker national gewordener Sagenkreis von tausendjähriger Vorgeschichte lieferte ihm den Stoff zu diesem Werke, das die Entwickelung, wir dürfen zugleich aber auch sagen den Verfall, dieser Sagen des alten kärlingischen Epos zum Abschluß brachte. Auch Spenser fand in einem altbritischen Sagenkreise, dem von Arthur und der Tafelrunde die Grundlage für seine Dichtung. In Elisabeths Tagen erfreuten sich die Erzählungen von Arthur und seinen Helden in der höheren Gesellschaft ungemeiner Beliebtheit. Der ritterliche Zug, der, vielfach ans Mittelalterliche in Gefühlen und Sitten anstreifend, in der englischen Aristokratie sich bemerkbar machte, mußte in einzelnen Fällen auch zu den mittelalterlichen Rittergedichten zurücklenken. Es galt dabei nur, sie dem veränderten Zeitalter und seinen Idealen gemäß etwas anzupassen. Diese Forderung erfüllten die Amadisromane, deren berühmtester Amadis le Gaule 1592 seinen Einzug in England hielt. Noch 1617 gab ein kompetenter Richter in England seine Meinung kund, er kenne kein nützlicheres und besseres Buch für Reisende, denn die wandernden Ritter und die Damen am Hofe tauschten darin höfische Reden aus, und durch die Meister der Beredsamkeit seien diese Bücher in alle Sprachen übersetzt. Der Amadis und der 1579 von Lord Berners übersetzte Hüon von Bordeaux werden die fashionabelsten Bücher genannt. Shakespeare war wohl in ihnen belesen. Der Hüon von Bordeaux, den er in „Viel Lärm um Nichts" erwähnt, war ihm wegen Oberons für seine Dichtung des Sommernachtstraumes wichtig. Als das beliebteste der Ritterbücher galt aber die von Sir Thomas Malory aus dem Französischen zurückübersetzte Geschichte la Morte d'Arthur. Schon 1485 war das „edle und vergnügliche Buch" in England gedruckt worden. Noch 1569 hatte Roger Ascham über die Beliebtheit dieser Dichtung zu klagen. Das ganze Ergötzen dieses Buches bestehe in zwei Hauptpunkten, im offenbaren Menschenmorden und in frecher Unzucht. Als die edelsten Ritter würden in diesem Buche diejenigen gepriesen, die ohne Streitursache die meisten Menschen töteten und mit der feinsten List den schändlichsten Ehebruch begingen. Und doch sei oft Gottes Bibel dem Buch zuliebe aus den fürstlichen Gemächern verbannt gewesen.

Eben die in diesem Buche behandelte Arthursage, die

gelehrte Dichter 1587 auch dramatisch bearbeiteten (the misfortunes of Arthur), wählte nun Spenser für sein ritterliches Epos. Ariost stand seinem Stoffe in voller Geistesfreiheit gegenüber. So hoch er die ritterlichen Tugenden, Tapferkeit und Edelmut, Treue und Ehre als Mensch schätzen mochte und den „Biedersinn der alten Rittersitten" ehrte, zu dem ritterlichen Sagenkreise, wie er ihn darstellte, verhielt er sich skeptisch. Die Arabesken seines Werkes sollten ergötzen. Spenser dagegen teilte noch die gläubige Verehrung seiner Umgebung für das Rittertum und dessen in der Tafelrunde dargestellte Verherrlichung. Dies hängt mit dem ganzen aristokratischen Sinne der Engländer zusammen; Spenser selbst war nicht gleichgültig gegen den alten Adel seines Geschlechtes. Shakespeare teilte ja hierin völlig seine Gesinnung. Schon aus dieser veränderten Stellung zum Stoffe mußte sich auch eine von Ariost abweichende Behandlung desselben ergeben. Neben Ariost, dessen englische Uebersetzung von John Harrington 1591 erschien, wirkte aber auf Spenser auch Torquato Tasso bestimmend ein, dessen „befreites Jerusalem" den des Italienischen unkundigen Landsleuten Spensers erst 1600 in der ausgezeichneten Uebersetzung von Eduard Fairefax zugänglich gemacht wurde. Bei Tasso steht die Poesie wieder im Dienste bestimmter moralischer Ideen. Neben dem delectare macht sich das prodesse vult poeta geltend. Auch ist der Allegorie bei Tasso ein viel weiterer Spielraum zugestanden als bei Ariost. Spensers Bestreben geht nun offenbar dahin, die Vorzüge Ariosts und Tassos in einem Werke zu vereinen und damit der englischen Poesie den Triumph über die italienische zu erstreiten. Die Frage, ob eine solche Vereinigung zweier entgegengesetzter Kunststile denn das Ganze nicht schädigen müsse, ist Spenser wohl nicht aufgetaucht. Er will die glänzende Ritterdichtung Ariosts nachahmen, aber auf eine so ernste Natur wie Spenser konnten die Vorwürfe, die mit Ascham viele gegen das moralisch Bedenkliche dieser Richtung erhoben, nicht ohne Eindruck bleiben. Er wollte es versuchen, seiner Ritterdichtung eine ethische Vertiefung angedeihen zu lassen. „Der Endzweck meines ganzen Buches ist, einen Gentleman oder edle Person in tugendsamer und anmutiger Schule zu bilden (to fashion in vertuous and gentle discipline)." Zugleich sollte das Werk der Triumph der englischen Poesie werden, ein nationales Unternehmen. Da lag es nahe, die royall Queene and most vertuous and beautifull Lady,

in welcher die nationale Sache verkörpert erschien, zu verherrlichen. „Unter jener Feenkönigin will ich meiner allgemeinen Absicht nach den Ruhm verstanden wissen, aber meiner besonderen nach meine ich darunter die allerherrlichste und ruhmreiche Person unserer erhabenen Königin und unter Feenland ihr Königreich." Damit ist der erste folgenschwere Schritt auf der gefährlichen Bahn der Allegorie geschehen. Die Helden, welche sich durch eine oder die andere Tugend besonders auszeichnen, werden Allegorien dieser Tugenden selbst, wie ihre männlichen und weiblichen Gegner Allegorien der Laster. Der Ritter Holyness erlegt den Drachen des Aberglaubens, der Ritter der Mäßigung zerstört den Wollusttempel u. s. w. Von den zwölf Büchern, in welche das ganze Werk nach einem festgestellten Schema zerfallen sollte, sind nur sieben vollendet worden. Die Harmonie und Pracht der Sprache und Verse werden auch wir noch mit Spensers Zeitgenossen bewundern, aber Genuß dürfte ein moderner Leser der Faerie Queene schwerlich finden. Als das allegorische Ritterepos des Renaissancedichters erschien, war man mit den allegorischen Gestalten, welche die ganze mittelalterliche Dichtung durchzogen hatten und im „Roman von der Rose" zu selbständiger Geltung gelangt waren, nicht nur von der höfischen Poesie her vertraut; durch die dramatischen Aufführungen der Moralitäten standen sie auch als sinnliche Erscheinungen noch vor dem leiblichen Auge jener Generation. Lord Bacon hat die Allegorie für den Gipfel aller Poesie erklärt. Die folgende Aesthetik hat dies Urteil nicht bestätigt, und Spensers Faerie Queene nimmt trotz ihrer hohen Vorzüge eine untergeordnetere Stellung in der internationalen Litteraturgeschichte ein, als der „rasende Roland" und „Gottfried von Bouillon". Spenser wollte, wie Carriere treffend sagt, „während alte und neue Geschichten vor unserer Anschauung vorübergaukeln, zugleich den Verstand und das Gemüt befriedigen; aber die Elemente des Ganzen und Echten liegen äußerlich neben einander, gehen nicht innerlich in einander auf." Das allgemein Menschliche ist nicht genügend über das zeitlich und national Begrenzte des Geschmackes zur Herrschaft gelangt, sondern das absolut Gültige im Zufälligen erstickt.

Diese Mängel konnten indes nicht verhindern, daß jeder unbefangene Betrachter der englischen Litteratur am Schlusse des vorletzten Jahrzehnts im sechzehnten Jahrhundert in der Faerie Queene wieder zum erstenmale seit Chaucers Tagen

eine großartige Entwicklung der englischen epischen Poesie bewundernd anerkennen mußte. Stellen wir nun dieser Anerkennung gleich die Thatsache gegenüber, daß im Frühjahre 1593 (13. April) und 1594 (6. Mai) die zwei epischen Dichtungen Shakespeares, seine zwei einzigen, von welchen wir überhaupt Kunde haben, von dem Dichter selbst zum Drucke befördert worden sind. Dem können wir noch als Thatsache hinzufügen, daß er „Venus und Adonis" den ersten Erben seiner freien Erfindungskraft („the first heir of my invention") nannte. Er kann also zuerst wohl Bühnenwerke, die nach der Anschauung der Zeit nicht Werke der Invention waren, vollendet haben, aber kein Werk wie das vorliegende. Er verspricht eine bedeutendere (graver) Arbeit noch zu liefern, doch würde er den dürren (barren) Boden dieser seiner Erfindungskraft nicht weiter beackern, wenn „Venus und Adonis" mißfallen sollte. Das Gedicht fand, so viel wir zu erkennen vermögen, ungeteilten Beifall, er ließ nach einigen Monaten die bedeutendere (ernstere) Arbeit folgen; auch diese ward gut aufgenommen, und Shakespeares epische Muse verstummte damit für immer. Fügen wir noch hinzu, daß bereits der „erste Erbe" von Shakespeares Erfindungskraft in formaler Hinsicht, Bau der Strophe, Versmaß, Sprache, nirgends den Anfänger verrät, sondern solche spielende Besiegung aller technischen Schwierigkeiten zeigt, wie sie auch dem genialsten Dichter nicht ohne vorhergehende Uebung gelingen kann. Venus und Adonis ist im Verlage von Richard Field erschienen; „das Buch von der Schändung Lukrezias (the ravyshement of Lucrece)" ist von Field gedruckt, aber von John Harrison verlegt, der sich inzwischen auch den Verlag von „Venus und Adonis" erworben hatte. Beide Gedichte sind von Shakespeare selbst mit einer Widmung an den „right honourable Henry Wriothesley, earl of Soupthampton and baron of Tichfield" versehen. Dies ist alles Thatsächliche, was wir, außer den bibliographischen Notizen über folgende Ausgaben und Lobesäußerungen der Zeitgenossen, angeben können. Daß hier noch manche Aufschlüsse wünschenswert wären, werden wohl wenige verneinen. Können wir auch jede Frage nur mit Vermutungen und Kombinationen beantworten, so müssen wir doch versuchen, aus den Gedichten selbst die möglichst wahrscheinlichen Aufklärungen zu gewinnen.

Es war bei den Litteraten des Elisabethanischen Zeitalters eine sehr verbreitete Sitte, Gedichte eine Zeit lang

handschriftlich in Freundes- und Bekanntenkreisen zirkulieren zu lassen, ehe der Autor selbst, ein gewissenloser oder übereifriger Leser oder ein gewinnsüchtiger Buchhändler das Werk durch den Druck dem Publikum überantwortete. Von einzelnen Arbeiten wissen wir bestimmt, daß sie mehrere Jahre lang nur handschriftlich verbreitet, von andern aber auch, daß sie sofort gedruckt worden sind. Das Datum der Veröffentlichung von „Venus und Adonis" gestattet also noch keine bestimmte Folgerung auf die Zeit der Entstehung des Werkes selbst. Man hat in der That die Vermutung ausgesprochen, der first heir of Shakespeares invention sei noch in Stratford geboren worden. Die Frische der Naturschilderungen und Jagdbilder sollte dies bezeugen, als ob Shakespeare nicht mit derselben unmittelbaren Frische den Ardennerwald und die böhmische Schafschur in viel späterer Zeit geschildert hätte. Wir denken uns die Entstehungsgeschichte des Werkes anders. Mag ein erster Entwurf immerhin in Stratford entstanden sein oder nicht, das Werk, wie es uns vorliegt, kann nur nachdem Shakespeare bereits einige Zeit in London gewesen, und nicht vor 1590 niedergeschrieben worden sein. In den ersten Jahren seines Aufenthaltes in der Hauptstadt hatte Shakespeare als Schauspieler und Verfasser von Schauspielen vollauf zu thun; er mußte sich vor allem eine feste Stellung im Leben und hinlänglichen Erwerb für sich und die Seinen sichern. Die Sonderung zwischen den Theater- und eigentlichen Litteraturkreisen war in den achtziger Jahren jedenfalls noch viel schroffer, als später im siebzehnten Jahrhundert unter Ben Jonsons Einfluß, der als Gelehrter beide Kreise zu vereinigen und zu leiten verstand. Der junge Schauspieler aus der Provinz wird nur allmählich die Lücken seiner Bildung ausgefüllt, die italienische und italienisierende englische Modelitteratur kennen gelernt haben. Vielleicht haben seine Königsdramen die Aufmerksamkeit eines oder des andern Dichters auf ihn gelenkt. Der angesehene Samuel Daniel arbeitete bereits an seinem umfangreichen Epos „the civil war between the two houses of Lancaster and York," dessen erste vier Bücher dann 1595 erschienen. Die Historiendramen von Heinrich VI. können ihn schon stofflich nicht ganz teilnahmslos gelassen haben, wenn es auch fraglich bleibt, ob er genug Unparteilichkeit besaß, ihnen sonst irgend welchen Wert zuzugestehen. Daniel war Shakespeares unmittelbares Vorbild für die Sonettendichtung; ein freundschaftliches Verhältnis hat zwischen

ihm und Shakespeare thatsächlich bestanden; vielleicht hat er den jüngeren zum Dichten — im Gegensatz vom Schauspielschreiben — aufgefordert. Auch Michael Drayton, der 1596 als Epiker in den Barons Warsor Mortimeriades die Bürgerkriege unter Eduard II. darstellte, mag als Warwickshiremann Shakespeare bei seinem Eintritt in die höheren Litteraturkreise behilflich gewesen sein. Die Bekanntschaft mit jungen Herrn der Aristokratie vermittelte die Bühne selbst; so wird er auch Southampton kennen gelernt haben, dem er dann beide Epen widmete. Auch von einem oder dem andern seiner adligen Gönner kann er aufgefordert worden sein, sein schönes Talent in der Kunstdichtung zu versuchen. Das letzte der achtziger Jahre brachte nun den Beginn von Spensers Dichtung. Der jubelnde Beifall aller Kenner und Freunde der Poesie schien dem Dichter der Faerie Queene den höchsten Ruhm bei Mit- und Nachwelt zu verbürgen. Auch die materielle Belohnung, so hatte es anfangs den Anschein, sollte dem neuen Epiker nicht ausbleiben. Wenn nicht früher, so mußte Shakespeare sich doch jetzt gedrängt fühlen, auch für seine Person nach solchem Ruhme zu streben, den Schritt vom Playwrighter zum Poeten zu wagen. Die englische Geschichte hatte er schon als Dramatiker behandelt; eine Rivalität mit seinen eigenen Werken, die zugleich auch eine solche mit Daniel gewesen wäre, konnte er unmöglich wollen. Im Reiche ritterlicher Romantik, in dem Spenser seinen Hippogryphen tummelte, fühlte sich der realistischere Shakespeare nicht zu Hause. Das Elfenwesen wußte er, von volkstümlichen Anschauungen ausgehend, wie kein anderer zu behandeln; mit Ritter- und Feendichtung hat sich Shakespeare aber nie beschäftigt. So wandte er sich dem einem Renaissancedichter so naheliegenden Gebiete der antiken Mythologie und Geschichte zu. Dies konnte ihm dagegen kaum entgehen, daß Spenser gerade dieser Mischung des Ethischen und Sinnengefälligen zum Teil seinen ungeheuren Erfolg verdanke. Das uns in der Vermischung des Allegorischen und Wirklichen Störende kann gerade dem Schauspieldichter schon beim ersten Erscheinen der Faerie Queene mißfallen haben; hier sah er die Poesie sich noch auf der Entwicklungsstufe der Moralitäten bewegen, welche für das Theater glücklich überwunden zu haben, ein Ruhm der Schauspieldichter war. Ohne den Nachteil der Allegorie zu empfinden, kann man aber ihren poetischen Nutzen sich dienstbar machen, wenn man Personen auftreten läßt, welche schon durch die Geschichte

oder Mythologie einen ganz bestimmten Charakter erhalten haben und stets demgemäß in der Dichtung handeln müssen. Kein Leser oder Hörer wird von Venus anderes als verliebtes Reden und Handeln erwarten, von Lukretia anderes, als was die Geschichte von ihr überliefert hat. Sie verkörpern bestimmte Affekte und Tugenden, ohne Allegorien zu werden. Sie bleiben Wesen von Fleisch und Blut, mit denen wir menschlich warm fühlen können. Das englische Drama hat bereits vor Shakespeares Auftreten dies erkannt und gewürdigt; in der englischen Kunstpoesie machte Shakespeare diesen Schritt über Spenser hinaus, vom Mittelalter weg der neueren Kunst entgegen. Spenser ist ohne Zweifel als epischer Dichter bedeutender denn Shakespeare; in der Entwicklungsgeschichte des Epos bezeichnen aber die zwei kleinen epischen Erzählungen Shakespeares einen Fortschritt gegenüber Spensers großem Werke. Und durch diese rein menschliche Haltung seines Gedichtes gewinnt Shakespeare auch sofort einen beträchtlichen Vorteil über Spenser. So handlungsarm beide Dichtungen Shakespeares sind und mit Spensers vielverschlungenen Handlungen sich nicht entfernt messen können, so sehr sind die Shakespeareschen Personen durch ihre Leidenschaftlichkeit denen Spensers überlegen. Spensers Helden reißen uns nie mit sich fort; mit den frostigen Puppen können wir nicht fühlen. Diese Shakespearesche Venus ist in ihrer sinnlichen Glut unwiderstehlich. Sie hat nichts von der keuschen Nacktheit der Göttin von Melos an sich. Das ist Tizian, der die lüsterne Farbenpracht, welche im Sonnenuntergang die Lagunen erglühen läßt, seinen unbekleideten Schönen verliehen hat.

O, du mein Liebling, spricht sie lächelnd, seh'
Ich endlich dich in diesem schnee'gen Hag!
Ich will dein Park sein, so sei du mein Reh!
Geh nach Gelüst hier deiner Weide nach!
  Fang auf den Lippen an! wenn die versiegen,
  Dann tiefer, wo die lust'gen Quellen liegen!

Genug des Süßen gibt's in diesem Reiche;
Gras in den Gründen, anmutvolle Höhn;
Gewölbte Hügel, Buschwerk und Gesträuche,
Die vor dem Regen und des Sturmes Wehn
  Dich schützen werden; drum sei meine Hinde
  Und fürchte nicht, daß hier ein Hund dich finde . . .

Wer die Geliebte sieht in ihren Kissen,
Nackt, weißer schimmernd als des Lagers Lein:
Mag der vom Schwelgen nur des Auges wissen!
Er lodert ganz, will ihrer ganz sich freun.
Wer ist so mutlos, der nicht auch so kühn,
Bei Frost zu rühren an der Flamme Glühn?

Gervinus urteilt über „Venus und Adonis", der Dichter habe „Sinnenglut ohne Maß mit Poesie verwechselt"; das Ganze sei ein blendender Fehler. So viel ist wahr: der keusche Adonis kann in seiner Blödigkeit weder des Dichters noch Lesers Sympathie erwecken, obwohl seine Strafpredigt gegen die Wollust und Anpreisung der wahren Liebe nicht des Nachdrucks entbehren.

Nicht Liebe hass' ich — nur, was dich bewegt,
In Liebe jedem Fremden dich zu geben!
Du thust's um Samen? wundersam Entschuld'gen!
Muß kuppelnd so Vernunft der Wollust huld'gen.

O nenn' es Liebe nicht! Die Lieb' entfloh
Zum Himmel ja, seit Wollust Liebe heißt,
Als Liebe frische Schönheit kostet — roh
Beschimpfend noch, wo gierig sie zerreißt;
Stets nur bedenkend, wie sie schänd' und raube —
Der Raupe gleich, die schwelgt im ersten Laube.

Die Lieb' erquickt wie Sonnenstrahl nach Wettern;
Die Wollust wirkt wie Sturm nach Sonnenschein:
Der Liebe Lenz prangt stets in frischen Blättern,
Der Wollust Winter bricht vor Herbst herein.
Die Lieb' hält Maß, die Lust hat nie genug;
Die Lieb' ist Wahrheit ganz, die Lust ganz Lug.

Wohl wüßt' ich mehr, doch weiter nun kein Wort!
Der Text ist alt, der Redner allzu grün.

Adonis' Sittenpredigt umfaßt siebenunddreißig Verse; Venus erste Werbung, welche nicht die längste ihrer Reden ist, zählt bereits einhundertfünf Verse. Wenn man die moralische Tendenz von „Venus und Adonis" gepriesen hat, so fällt einem dabei Schillers Epigramm ein:

Wollt ihr zugleich den Kindern der Welt und den Frommen gefallen!
Malet die Wollust — nur malet den Teufel dazu!

Die paar Sittenreden verwischen nicht den Eindruck von Aphrodites entflammenden Reden, und der Ausgang fordert fast heraus, das Ganze zu überschreiben „Venus und Adonis oder die bestrafte Keuschheit". Nichts wäre thörichter, als Shakespeare aus seinem farbenprächtigen Gemälde irgend einen Vorwurf zu machen. Ein großer Dichter ist, nur von ganz vereinzelnten Erscheinungen abgesehen, ohne starke Sinnlichkeit überhaupt unmöglich, und die Prüderie der Neueren legte dem freien Schaffen des glücklicheren Künstlers im Zeitalter der Renaissance noch keine Beschränkungen auf. Außerdem darf man übrigens „Venus und Adonis" gar nicht für sich allein betrachten. Wie zwei sich entsprechende Bilder, in denen ein kunstfertiger, denkender Maler eine Idee durch Gegensätze anschaulich machen will, so gehören Shakespeares beide Epen nach des Dichters Absicht notwendig zusammen. Dem Bilde der weiblichen Sinnenglut in „Venus und Adonis" steht in der „Schändung Lukretias" das der weiblichen Keuschheit gegenüber. Venus und Lukretia, Adonis und Tarquinius, in ihrer Gegenüberstellung zusammen betrachtet, erklären, was der Dichter darstellen wollte. Lukretia preist die Keuschheit eben so begeistert wie Venus die sinnliche Liebe.

Leib oder Seele, welches galt mir mehr,
Als jener rein war, diese göttlich schien?
Ich liebte den und liebte diese sehr;
Sie waren mir wie Gott und Kollatin.
Doch, ach, die hohe Pinie welkt dahin,
　　Ihr Grün verdorrt, wenn man den Stamm beschädigt:
　　So bin ich mit dem Leib der Seel' entledigt.

Der Feind ist in ihr stilles Haus gefallen,
Ihr Friede ward mit roher Hand gestört,
Entweiht sind ihres Tempels hohe Hallen,
Das Heiligtum geschändet unerhört.
Drum nenn' es niemand gottlos, wenn er hört,
　　Daß ich die schon erstürmte Burg zerschlug,
　　Ins Freie die bedrängte Seele trug.

So haben wir wie bei Spenser den ethischen Gegensatz von Tugend und Laster, ohne daß die Personen der Moral des Dichters zuliebe zu allegorischen Schatten werden müssen. Im Gegenteil, der Dichter verhält sich, wie er es auch in seinen Dramen zu thun pflegt, völlig objektiv, läßt jede Person ihrem Charakter gemäß sprechen, ohne für oder wider eine Partei zu ergreifen, wie dies Spenser thun muß. Der

mächtig dahinbrausende Strom der Leidenschaft und einzelne kleine psychologische Feinheiten in den Seelenkämpfen Tarquins und Lukretias erinnern an den Dramatiker Shakespeare, an den wir in diesen beiden Gedichten sonst kaum denken würden. Wieland fürchtete einmal, der Verfasser des Laokoon möchte ihn wegen seiner vielen Schilderungen am Ohre zupfen. Aber wie handlungsreich hat der undramatische Wieland, der übrigens „Venus und Adonis“ nicht ganz ohne Nutzen gelesen hatte, seine epischen Erzählungen gestaltet, mit den beiden Epen Shakespeares verglichen! In „Venus und Adonis“ sowohl wie in „Lukretia“ nimmt die eigentliche Handlung nur ein paar Strophen in Anspruch; sie ist so summarisch wie nur möglich zusammengedrängt und durch Erzählung ersetzt. Reden und Schilderungen, daraus allein bestehen eigentlich beide Gedichte. Die Beschreibung der Jagdhunde, des Hasen und des Ebers in „Venus und Adonis“ sind berühmt.

Auf seinem Rücken starrt ihm eine Schlacht
Von borst'gen Lanzen; grimmig sein Geschnauf;
Glüh flammt sein Auge, wenn man wild ihn macht;
Sein Rüssel, wo er geht, wühlt Gräber auf;
  Hinwirft er, was sich zeigt, auf seinem Wege
  Und tötet, was er wirft, durch Hammerschläge.

Sein sehn'ger Wanst, mit straffem Haar bewehrt,
Stichfest und derb, braucht keinen Speer zu scheun;
Sein kurzer dicker Hals wird schwer versehrt;
Zornig nimmt er es auf selbst mit dem Leun;
  Die er durchbricht, die Dorn- und Brombeerhecken,
  Gehn vor ihm auf, als macht' er ihnen Schrecken.

Dagegen wird die Eberjagd selbst, auf welcher doch die tragische Katastrophe des Ganzen beruht, kaum mit ein paar Worten erwähnt. Der brünstige Hengst des Adonis, welcher sich losreißt, um einer vorbeieilenden Stute zu folgen, ist durch eine Reihe von Strophen wunderbar geschildert. Hiebei liegt das echt künstlerische Motiv zu Grunde, die bloße Sinnenliebe der glühenden Venus durch ein Bild aus der Tierwelt zu beschämen, wie die Erklärer sagen; in Wirklichkeit aber, ihre Wollust noch heißer zu entflammen. Den aus dem Naturleben entnommenen Schilderungen im ersten Gedichte stehen im zweiten Kunstschilderungen entgegen. Der trauernde Blick der entehrten Matrone richtet sich zufällig auf ein Gemälde, welches die Zerstörung von Ilions himmelküssenden Zinnen darstellt. Sie vergleicht ihren Schmerz

dem Leide Hekubas, indem sie in achtzehn Strophen den Inhalt des Bildes ausführlich beschreibt. In den langen Monologen berührt den modernen Leser seltsam das durch viele Strophen sich hinziehende Schmälen Lukretias gegen „Gelegenheit" und „Tag", dem Venus' Schmähreden gegen den Tod entsprechen. Die Parallelen in den beiden Gedichten sind überhaupt so zahlreich, daß auch hieraus die Absicht des Dichters, beide Werke mit einander in Beziehung zu setzen, erhellt. Der prachtvollen Morgenschilderung in „Venus und Adonis", die in den ersten Worten an die bekannte Stelle in „Romeo und Julia" anklingt —

> Sieh, wie die Lerche nun, in wacher Luft,
> Aus feuchtem Nest auf in die Höhe geht,
> Weckend den Tag, von dessen Silberbrust
> Die Sonn' aufgeht in ihrer Majestät!
> Sie, die so prächtig strahlt, daß Zedernspitzen
> Und Berge gleich geschliffnem Golde blitzen.
>
> So gibt ihr Venus schönen guten Morgen:
> „Du heller Gott, Hort alles Lichts der Welt,
> Von dem so Stern als Lampe willig borgen
> Den milden Einfluß, welcher sie erhellt:
> Ein Knabe lebt, den eine Ird'sche säugte —
> Leih' er dir Licht, wie du bist andrer Leuchte!"

dieser Schilderung entsprechen genau ebenfalls zwei, höchst stimmungsvolle Strophen in der „Schändung Lukretias":

> Genug! Die holde Philomele schwieg
> Jetzt mit dem Wohllaut ihrer nächt'gen Sorgen,
> Die Nacht, in feierlichem Aufzug, stieg
> Zum Höllenschlund: errötend kam der Morgen,
> Willfähr'gen Augen holdes Licht zu borgen.
> Lukretia nur, beschämt sich zu erschauen,
> Verhüllte gern sich noch in Nacht und Grauen.
>
> Durch alle Ritzen späht der Tag ins Haus,
> Die Pfeile nach der Weinenden zu schicken;
> „Aug' aller Augen," ruft sie seufzend aus,
> „Was blickst du mir ins Fenster? Laß dein Blicken!
> Und ziel' nach Augen, die noch schläfrig nicken,
> Statt in die Stirn dein Brandmal mir zu stechen:
> Was schiert den Tag das nächtliche Verbrechen!"

Stünde nicht Shakespeares volkstümliche Dramatik seiner deskriptiven Kunstepik verdunkelnd im Wege, die beiden Gedichte würden als das, was sie in der That sind, anerkannt

werden: als eine der besten Leistungen, welche die ganze Renaissancelitteratur auf diesem Gebiete aufzuweisen hat. Freilich tragen sie auch zu sehr das spezifische Gepräge der Renaissancedichtung, als daß sie im neunzehnten Jahrhundert eine unbefangen naive Würdigung erwarten dürften. Von Lukretia hatte schon Chaucer, den wir hier als Shakespeares Quelle annehmen dürfen, in der Legenda Lucrecie Romae, Martiris in den „Legenden von den guten Weibern" erzählt. Eine Bekanntschaft mit Ovids „Fasten", welche II, 685—852 die Geschichte von Tarquinius und Lukretia erzählen, ist für Shakespeare nicht nachgewiesen. Das erste Buch von Titus Livius' römischer Geschichte (cap. 57 und 58) ist, wir wissen freilich nicht, ob bereits im Beginne der neunziger Jahre, von Shakespeare gelesen worden. Den auch in Deutschland öfters dramatisch bearbeiteten Stoff hat Thomas Heywood als Tragödie auf die englische Bühne gebracht (1638 in 5. Aufl. gedruckt). Die Maler der Renaissance, von Deutschen z. B. Dürer und Lukas Kranach, haben Lukretias Selbstmord mit Vorliebe dargestellt. Die Geschichte von Venus und Adonis war eben wegen der Gelegenheit, die sie für sinnliche Schilderungen bot, ein in der Renaissancelitteratur häufig behandeltes Thema. Giambattista Marinis umfangreiches Epos „Adone", das seiner schlüpfrigen Schilderungen wegen auf den päpstlichen Index gesetzt wurde, erschien im gleichen Jahre mit der ersten Sammlung von Shakespeares Dramen. Das siebzehnte Jahrhundert erblickte in Marinis Adone das bedeutendste Werk der ganzen Renaissancelitteratur; die zweite schlesische Schule hat sich in Deutschland an diesem Werke ge- und verbildet, während Shakespeares Dichtung nur bei seinen Landsleuten Bewunderer fand. Lafontaines Poeme „Adonis" ist zuerst 1669 veröffentlicht worden. In England selbst erschien aber bereits 1600 in der Sammlung „Englands Helicon" ein Gedicht von Henry Konstable „des Schäfers Sang von Venus und Adonis". Die Verwandtschaft dieser kürzeren Dichtung mit der längeren Shakespeares ist nicht wegzuleugnen, ohne daß sich die Priorität des einen oder andern der beiden Dichter, oder eine die Aehnlichkeit erklärende gemeinschaftliche Quelle nachweisen ließe. Das dürftige Gerippe seiner Handlung hat Shakespeare den Metamorphosen Ovids entlehnt, die bereits seit 1567 in Arthur Goldings Uebertragung englisch vorlagen. Wie unbekümmert um entgegenstehende Beweise diejenigen vorgehen, welche Shakespeare für unfähig halten, einen

lateinischen Dichter im Original zu lesen, zeigt die Ausgabe von „Venus und Adonis". Shakespeare, der bei der Veröffentlichung seiner zwei Epen selbst als Herausgeber erscheint, hat auf das Titelblatt ein Motto aus dem ersten Buche (XV. Elegie) von Ovids Amores gesetzt:

Vilia miretur vulgus: mihi Flavus Apollo
Pocula Castalia plena ministret aqua.

Erinnert man sich des Gegensatzes, in welchem Kunst- und Theaterdichtung damals in England standen, so muß man fast annehmen, unter dem Niedern, das der Pöbel bewundert, habe Shakespeare seine und anderer Bühnenstücke gemeint, während ihm jetzt der blonde Apollo endlich den ersehnten Trank aus kastalischer Quelle kredenze, d. h. ihn den echten Dichtern zugeselle. Wie im Inhalte, so hat er auch in der Form sich an sie angeschlossen.

Die mittelalterliche Form für das Kunstepos ist die der kurzen Reimpaare. Das deutsche Volksepos wie annähernd das französische in seinen Tiraden hat eine strophische Form. Die italienischen Renaissancepoeten bildeten die Stanze (Ottaverime) aus. In England hatte schon Chaucer eine Strophenform angestrebt, an die dann Spenser anknüpfte. Er hat jedoch außer der neunzeiligen Strophe der Faerie Queene in den ruines of Time eine siebenzeilige angewendet, die dann fast gleichzeitig Daniel in den Complaints of faire Rosamund, Shakespeare in seinem „Rape of Lucrece" sich aneignete. In „Venus und Adonis" haben wir eine sechszeilige Strophe; die gleiche Form, wie sie auch ein der Faerie Queene vorgesetztes Lobgedicht (Commendatory verses addressed to the author) von einem Ignoto aufweist. Die vier Strophen sind inhaltlich unbedeutend; der Autor versichert in etwas auffälliger Weise, daß er nicht von Neid frei sei. Ich meinesteils wäre nicht zum Widerspruch geneigt, wenn man in diesem Ignotus Shakespeare vermuten wollte. Es läßt sich freilich nur vermuten, nicht beweisen. Das epische Versschema aber gestaltet sich nach dem Gesagten folgendermaßen:

Italienische Stanze:	a b a b a b c c
Chaucers Strophe:	a b a b b c b c
Spenser Stanze (von Byron im „Childe Harold" angewendet):	a b a b b c b c c
Shakespeare in „Venus und Adonis":	a b a b c c
Daniel in „Rosamund" und Shakespeare in „Lukretia":	a b a b b c c.

Das Wesentliche, in dem Spenser, Daniel und Shakespeare von Chaucer abweichen, ist, daß sie im Anschluß an die Italiener ein selbständiges Schlußkouplet bilden, einen Abgesang, welcher erst der ganzen Strophe eine abschließende Rundung verleiht. Gerade in diesem wirkungsvollen Abschluß der Strophe besteht nach der formalen Seite hin eine Hauptschönheit von Shakespeares Dichtung. Die harmonische Vollendung der italienischen Stanze, die Schillers Distichon so hübsch geschildert hat, wird freilich weder von Spenser noch von Shakespeare erreicht. Ihr feinerer Bau gründet sich auf die Dreiteilung der lyrischen Form des Mittelalters, die wir auch noch im deutschen Meistergesange treffen: der erste Teil des Gedichtes a b a und b a b enthält die beiden Stollen, welche durch den fortlaufenden Reim miteinander verbunden, durch den Abgesang c c als ein ganzes gekrönt und abgeschlossen werden. Byrons Don Juan ist in der italienischen Stanze geschrieben. In Deutschland hat sie im achtzehnten Jahrhundert Goethe zuerst in dem epischen Fragmente „die Geheimnisse" angewendet, nachdem Wieland, dem sich Schiller in der Virgilübersetzung anschloß, in „Idris und Zenide" und den folgenden Epen auf Grund der Ottaverime eine freie, mannigfach wechselnde Stanze geschaffen hatte.

Auf derselben Dreiteilung, welche der italienischen Stanze zu Grunde liegt, baut sich auch das Sonett Petrarkas auf, das allein als Vorbild für das englische Sonett der Renaissancedichtung in Betracht kommen kann. Die zwei ersten vierzeiligen Strophen sind als die beiden Stollen, die folgenden sechs Zeilen als der Abgesang anzusehen. Der erste, welcher englische Sonette schrieb, war der ältere Thomas Wyatt und gleichzeitig mit ihm Graf Surrey. Den beiden Freunden folgten als die bedeutendsten englischen Sonettendichter vor Shakespeare Spenser, Sir Philipp Sidney und Samuel Daniel. Spensers größere Sonettensammlung, die „Amoretti or Sonnets" sind 1592 und 1593 geschrieben, aber erst zwei Jahre später veröffentlicht worden, doch hat Spenser schon früher eine ziemliche Anzahl von Sonetten bekannt werden lassen; so sind z. B. siebenzehn Sonette an verschiedene Gönner dem ersten Buche der Faerie Queene vorangeschickt; außerdem sind die „Ruinen von Rom" ebenfalls in Sonettenform abgefaßt. Die Sonette Sir Philipp Sidneys sind erst nach des Autors Tod herausgekommen. Zum Teil erschienen sie 1590 in seinem Schäferromane „Arkadia", durch dessen Neubearbeitung Martin Opitz

1638 die Schäferdichtung in Deutschland zur Modesache machte; zum größeren Teile jedoch 1591 in der Gedichtsammlung „Astrophel und Stella“, deren erste (unrechtmäßige) Ausgabe im Anhange auch „sundry others rare sonnets of divers noblemen and gentlemen“ enthielt. Die Ausgabe der „Arkadia“ von 1598 brachte noch eine Anzahl „gewisser niemals zuvor gedruckter Sonette von Sir Philipp Sidney“. Die in der Sammlung „Astrophel und Stella“ enthaltenen Sonette galten den Zeitgenossen als die schönste Blüte der englischen Liebespoesie. Bei dem Ansehen, welches Sidney in allen Bevölkerungsschichten genossen hatte, ging die Verehrung für den gefallenen Helden auch auf seine nachgelassenen Schriften über. Sidneys Gedichte haben auf Shakespeare bedeutenden Einfluß ausgeübt. Wie aber Sidney selbst in der Poesie ein Schüler Surreys genannt werden kann, so ist auch in Shakespeares Sonetten hier und da noch ein leiser Anklang an Surrey wahrzunehmen. Doch bot sich ihm auch noch eine ganze Reihe anderer Vorbilder dar. 1593 erschien eine Sonettsammlung von Thomas Watson „Thränen der Phantasie (tears of Fancy)“. B. Griffin veröffentlichte 1596 als „die erste Frucht“ seiner Schriftstellerei zweiundsechzig Sonette. Richard Barnefield, der schon vorher in seinem affectionate shepheard sich den Sonettendichtern angereiht hatte, gab 1595 eine neue Sammlung von Sonetten heraus. 1593 hat Drayton, 1594 W. Percy und Konstable, 1595 B. Barnes, 1596 W. Smith, 1604 Graf Sterline eine Sonettensammlung veröffentlicht. Der gleich Shakespeare von Southampton begünstigte Samuel Daniel (1562—1619) gab 1592 unter dem Namen „Delia“ eine größere Sammlung von Sonetten heraus, die so sehr den allgemeinen Beifall fand, daß im gleichen Jahre noch zwei Auflagen erscheinen konnten; weitere zwei brachte das Jahr 1594, je eine kam 1595 und 1598 heraus.

In welch hohem Grade die Sonettendichtung, deren höchstes Vorbild natürlich immer Petrarka blieb, um die Wende des 16. Jahrhunderts in England Modesache war, bezeugt die Anzahl dieser zum Teil umfangreichen Sammlungen zur Genüge. Ward doch um dieselbe Zeit durch Pierre Ronsard (1524—1585) und seine Schule das Sonett auch in Frankreich mit Vorliebe behandelt und wurde dann in Nachahmung Ronsards von Martin Opitz (1597—1639) in die deutsche Litteratur eingeführt. Zu gleicher Zeit fand

das Sonett in Spanien Pflege. In Italien hatten im Laufe des 16. Jahrhunderts Vittoria Kolonna und Michel Angelo den Ruhm der Sonettendichtung erneut, wie im 17. Jahrhundert John Milton dies in England that. Während Milton jedoch wieder zur strengen italienischen Form des Sonettes zurückkehrte, hatten die englischen Dichter des 16. Jahrhunderts wie mit der Form der aus Italien eingeführten Stanze so auch mit der des Sonetts sich mannigfache Abänderungen erlaubt. Während der einzige Wyatt unverbrüchlich an der italienischen Form festhielt, hatte schon Surrey von seinen sechzehn Sonetten nur sechs nach der strengen Regel gebaut. Von den folgenden Dichtern haben nur Watson und Barnefield die Mehrzahl, Sidney und Konstable fast alle ihre Sonette in der italienischen Form niedergeschrieben. Bei Spenser überwiegt die englische Umbildung der Form; noch mehr ist dies bei Drayton und Lodge der Fall. Daniel hat nur zwei, Shakespeare kein einziges Sonett in der italienischen Form geschrieben. Das italienische Schema, welches innerhalb der letzten sechs Verse verschiedene Umstellungen zuläßt, lautet:

a b b a a b b a c d e c d e.

Bei Spenser finden wir das Schema:

a b a b b c b c c d c d e e.

In Watsons Sonetten ist die ursprüngliche Bauform noch freier umgestaltet:

a b b a c d d c e f f e g g.

Und bereits Surrey hatte sich von dem italienischen Reimschema weiter als Spenser und Watson entfernt; bei ihm treffen wir die Reimstellung:

a b a b c d c d e f e f g g,

d. i. dieselbe Form, wie Daniel und Shakespeare sie gebrauchen. Ein Geschichtschreiber der deutschen Sonettendichtung nennt diese Formenwandlung ein sich Anschmiegen an den nationalen poetischen Geist. Meiner Ansicht nach ist hier das eigentliche Wesen des Sonettes, wie es ja die deutschen Verskünstler A. W. Schlegel und Platen in Sonetten selbst geistreich erklärten, einfach zerstört. Die Gedichte, welche man vor und während Shakespeares Lebzeiten in England Sonette nannte, sind in Nachahmung der italienischen Sonette

entstanden und bewegen sich im allgemeinen innerhalb desselben Gedanken- und Gefühlskreises, wie ihn Petrarka aus der provençalischen Liebeslyrik und neueren Renaissanceideen sich gebildet hatte. An Stelle jener, der inneren Konstruktion des Sonetts wesentlichen, aus dem Mittelalter überkommenen Dreiteilung sind aber, wozu die äußere Erscheinung des Sonettes freilich verführen konnte, drei gleichberechtigte Glieder nebeneinander getreten, denen ein zweizeiliges Epigramm als viertes Glied nachfolgt. Den Zwang des viermal wiederkehrenden zweifachen Reimes, der dem nordischen Dichter immer schwerer fällt als dem Südromanen, haben die Engländer einfach abgeworfen. Eine größere Leichtigkeit der Bewegung und des Ausdrucks war dadurch sicher gewonnen. Der Gedanke konnte sich in drei gleichen Strophen breiter und klarer gestalten, um dann in dem Schlußkouplet, das von selbst immer mehr dem Epigramme zustreben mußte, nochmals einen energisch zusammenfassenden erhöhten Ausdruck oder eine Lösung der durch die vorausgehenden drei Strophen anschwellenden Spannung zu finden. Diese Vorzüge des englischen, Sonett genannten Gedichtes vor dem italienischen Sonette sind ganz unverkennbar; wir müssen uns nur darüber klar sein, daß unter der gleichen Bezeichnung „Sonett" in der italienischen und englischen Renaissancelitteratur eine inhaltlich verwandte, der Form nach aber grundverschiedene Art des lyrischen Gedichtes verstanden wird.

Shakespeares Sonette, zu denen diese Bemerkungen über die Form des englischen Sonettes uns leiten sollen, sind in dem Inselmeer der Shakespeareschen Werke das blühende, aber unendlich schwer zugängliche Eiland, vor dem die tiefergehenden Schiffe achtsam beobachtend, aber ziemlich ratlos vor Anker liegen, während die seichteren Seeräuberbarken der Konjekturalkritiker und Hypothesenmacher kecken Mutes eine Landung um die andere ausführen, ohne daß es noch irgend einem gelungen wäre, in dem unerschlossenen Innern der Zauberinsel dauernd festen Fuß zu fassen. Indem wir unsererseits gleiche Wagnisse vermeiden, vermeiden wir es zugleich auch, den gewundenen Pfaden der einzelnen systemlustigen Entdecker mit der Polemik zu folgen.

Die älteste Erwähnung Shakespearescher Sonette verdanken wir Frances Meres, einem angesehenen und urteilsfähigen Publizisten der Elisabethanischen Epoche. 1598 veröffentlichte dieser unter dem Titel „Palladis Tamia, Wit's

Treasury" eine sich an Puttenhams Poetik anschließende „Abhandlung über das Verhältnis unserer englischen Dichter zu den griechischen, lateinischen und italienischen Dichtern". In dieser für die Chronologie der Shakespeareschen Dramen so überaus wichtigen Abhandlung heißt es: „Wie man von der Seele des Euphorbus glaubte, daß sie in Pythagoras lebe, so lebt Ovids süße würdevolle Seele in dem von Süße überfließenden, honigzüngigen Shakespeare; Zeuge dessen sein Venus und Adonis, seine Lukretia, seine zuckrigen Sonette im Kreise seiner näheren Freunde (his sugred sonnets among his private friends)." 1598 waren also Sonette von Shakespeare bereits handschriftlich verbreitet. Der Zweifel, ob diese Sonette, deren Meres gedenkt, mit den später gedruckten auch wirklich identisch seien, ist nur insofern gerechtfertigt, als er auf die Möglichkeit hinweist, daß die gedruckte Sammlung auch noch nach dem Jahre 1598 entstandene Gedichte enthalten kann. Alle Versuche, die Entstehungszeit der Sonette im einzelnen nachzuweisen, können nur als mehr oder minder geistreich begründete, aber völlig unerwiesene Konjekturen betrachtet werden. Das älteste gedruckte Sonett Shakespeares findet sich in der Ausgabe von „Romeo und Julia" im Jahre 1597 (vgl. III, 103). Die Verse, welche die Liebenden bei ihrer ersten Begegnung sprechen (I, 5, 95—108), bilden eines der schönsten Sonette Shakespeares. Zwei weitere Sonette Shakespeares erschienen in der 1598 gedruckten „Verlornen Liebesmühe" (IV, 2, 109—122 und 3, 60—79), die Liebeswerbungen von Biron und Longaville enthaltend. Im folgenden Jahre kam die erste Gedichtsammlung mit Shakespeares Namen auf dem Titelblatte heraus: „der liebende Pilger (the passionate pilgrim)". Neben einer Reihe anderer Gedichte in verschiedenen Formen sind hier auch neun Sonette enthalten, darunter die beiden aus der „Verlornen Liebesmühe", aus welcher auch Dumains Verse „Einst, o holde, süße Zeit" (IV, 3, 101—120) abgedruckt sind, außerdem die in der späteren Sonettensammlung als Nr. 138 und 144 abgedruckten Gedichte. Dies ist alles, was wir im ganzen Buche als Shakespeares unbezweifeltes Eigentum in Anspruch nehmen können. Der Verleger W. Jaggard wurde, wie schon bemerkt, 1612 nach dem Erscheinen einer dritten Auflage vom Dichter Heywood gezwungen, Shakespeares Namen vom Titelblatte zu entfernen; dieser selbst soll über den Mißbrauch seines Namens auf-

gebracht gewesen sein. Besonderes Interesse erregen in der Sammlung vier Sonette, welche in einer offenbar an Shakespeares Epos erinnernden Weise Venus und Adonis zum Gegenstande haben. Eines dieser Sonette war bereits 1596 unter B. Griffins Gedichten als dessen Eigentum gedruckt worden. Welche Bewandtnis es mit diesen vier Sonetten in Wirklichkeit hat, läßt sich ebensowenig bestimmen, wie sich über die Autorschaft der übrigen Stücke der Sammlung, soweit sie nicht auch zugleich in Barnefields und Heywoods eigenen Ausgaben erschienen sind, irgend etwas behaupten oder verneinen läßt. Eine Gewähr für die Abstammung von Shakespeare bietet die Aufnahme in den passionate pilgrim in gar keinem Falle. Auch das längere, aber wenig gehaltvolle Gedicht „der Phönix und die Turteltaube", welches Robert Chester 1601 seiner Sammlung „Love's Martyr or Rosalin's Complaint" als Shakespeares Dichtung einverleibte, kann nach inneren und äußeren Gründen weder Shakespeare abgesprochen noch unbezweifelt als sein eigen anerkannt werden.

Erst am 20. Mai 1609 ließ der Londoner Buchhändler Thomas Thorpe, wie es heißt gleich Shakespeare aus Warwickshire stammend, „ein Buch genannt Shakespeares Sonette" in die Register seiner Gilde eintragen; und im gleichen Jahre erschien denn auch die Quartausgabe von „Shakespeares niemals zuvor gedruckten Sonetten". Hier ist wenigstens die Titelangabe wahr, denn nur zwei dieser Sonette waren vorher bereits im Druck erschienen. Daß die Leser seit langem gerne Shakespeares Gedichte, von denen seine, des Dichters private friends so viel Gutes zu sagen wußten, kennen gelernt hätten, wird durch Jaggards unredliches Verfahren bewiesen. Der Dichter selbst hingegen muß irgend welche Gründe gehabt haben, diese „zuckrigen Sonette" nicht zu veröffentlichen, denn weder bewog ihn Jaggards Fälschung zu einem Schritte in dieser Richtung, noch hat sein Gaugenosse Thorpe von ihm die Sonette erhalten. In einer Widmung, die sonderbar geschraubt lautet, hat der nur mit den Anfangsbuchstaben T. T. sich nennende Verleger bei einem Herrn W. H. für die Herbeischaffung des Manuskriptes sich bedankt. „Dem einzigen Herbeischaffer (the onlie begetter) dieser folgenden Sonette Mr. W. H. alle Glückseligkeit und jene Unsterblichkeit, versprochen von unserm ewig lebenden Dichter, wünscht der wohlwünschende Wagende (adventurer) bei der Herausgabe. T. T." Es ist wohl die seltsamste und am meisten kommen=

tierte Widmung, welche je geschrieben worden ist. Schon über die Bedeutung von begetter herrscht Streit. Manche wollten es mit „Erzeuger“ übersetzen; die Widmung wäre dann an den Freund gerichtet, welcher in diesen Sonetten besungen ist. Diese vom gewöhnlichen Sprachgebrauch abweichende Bedeutung des Wortes wäre immerhin nicht schlechtweg unmöglich. Ein Teil der Sonette hat aber mit diesem Freunde nichts zu schaffen; man kann ihn also auch in diesem Sinne nicht den „einzigen (onlie) Erzeuger“ der Sonette nennen. Und geben wir auch diese Hyperbel des Buchhändlers zu, so sind wir über die Persönlichkeit des Herrn W. H. noch immer nicht aufgeklärt. Objektiver historischer Forschung bleibt dieser Widmung gegenüber nur das rückhaltlose Bekenntnis des Nichtwissens übrig. Alle Deutungsversuche sind Phantastereien subjektiver Willkür. Als positive Thatsache ergibt sich uns aus dieser Widmung des Verlegers nur das eine: Shakespeare selbst hat mit dieser Veröffentlichung der ohne jeden Zweifel von ihm herrührenden Sonette absolut nichts zu thun gehabt. Im entgegengesetzten Falle würde wie bei den Ausgaben der beiden epischen Gedichte eine vom Dichter ausgehende Widmung nicht fehlen. Es würde aber auch nicht eine, zum Teil ganz widersinnige Reihenfolge im Drucke der Sonette hergestellt worden sein. Diesen Uebelstand hat bereits der Herausgeber der zweiten Auflage der Sonette, welche erst 1640 als „Poems written by Will. Shakespeare Gent.“ erschien, erkannt und eine ganz andere Reihenfolge der Sonette durchgeführt; die meisten Gedichte aus dem passionate Pilgrim hat er unter sie eingereiht, dagegen acht Sonette (18, 19, 43, 56, 75, 76, 96, 126) der Ausgabe von 1609 ausgeschlossen. Außerdem wurden einer Anzahl von Sonetten eigne Ueberschriften gegeben. Die drei unbedeutenden folgenden Ausgaben behielten willkürlich bald Thorpes Reihenfolge, bald die der zweiten Auflage bei. Der erste kritische Herausgeber der Dramen und Biograph Shakespeares, Nikolas Rowe, kannte die einst viel gerühmten und gelesenen Sonette nur mehr vom Hörensagen. Der scharfsinnige Steevens aber schloß die Sonette absichtlich von seiner Ausgabe der Werke aus und erklärte, als Malone 1780 in seinen zwei Supplementbänden zu Shakespeares Dramen die Sonette wieder zugänglich machte, er habe sie ungedruckt gelassen, da auch der strengste Parlamentsbeschluß, der gefaßt werden könnte, es nicht dahin bringen würde, daß sich Leser

für diesen Dienst fänden. Seine Sonette würden Shakespeare so wenig bleibenden Ruhm eingebracht haben, wie Watsons viel elegantere Sonette ihn ihrem Urheber verschaffen konnten. Seitdem sind von diesen unlesbaren Shakespeareschen Sonetten im neunzehnten Jahrhundert in Deutschland allein wohl mehr als zehn Uebersetzungen in gebundener Rede erschienen, und der Verfasser der besten deutschen Shakespearebiographie, Karl Elze, hat es ausgesprochen, daß Shakespeare als der erste englische Sonettist unsterblich gewesen sein würde, auch wenn er nichts als die Sonette geschrieben hätte; in ihrer Gattung seien diese an der Spitze der englischen Sonettdichtung stehenden Sonette unübertrefflich. Im Lobe der Sonette stimmt die ganze neuere Shakespearelitteratur überein; in der Erklärung der Sonette stehen sich die Ansichten um so schroffer und widersprechender gegenüber.

Ludwig Tieck hat auf den Inhalt der Sonette seine Novelle „der Dichter und sein Freund" aufgebaut. Der Meister des deutschen Sonetts, Graf Platen, welcher in dieser Sonettenfrage in mehr denn einem Sinne als vollgültiger Richter auftreten kann, hat in einem der formvollendetsten seiner eignen Sonette den Eindruck wiedergegeben, den „Shakespeare in seinen Sonetten" auf ihn machte.

Du ziehst bei jedem Los die beste Nummer:
Denn wer, wie du, vermag so tief zu dringen
Ins tiefste Herz? Wenn du beginnst zu singen,
Verstummen wir als klägliche Verstummer.

Nicht Mädchenlaunen störten deinen Schlummer,
Doch stets um Freundschaft sehn wir warm dich ringen:
Dein Freund errettet dich aus Weiberschlingen,
Und seine Schönheit ist dein Ruhm und Kummer.

Bis auf die Sorgen, die für ihn dich nagen,
Erhebst du alles zur Apotheose,
Bis auf den Schmerz, den er dich läßt ertragen!

Wie sehr dich kränken mag der Seelenlose,
Du lässest nie von ihm und siehst mit Klagen
Den Wurm des Lasters in der schönsten Rose.

Shakespeares Sonette, so lautet der Wahrspruch der einen Partei, an deren Spitze wir in Deutschland den trefflichen Herausgeber und Erklärer des englischen Shakespeare-

textes, Nikolaus Delius und Otto Gildemeister, den rüstigen formgewandten Uebersetzer Shakespeares, Byrons und Ariosts erblicken, sind ihrem Inhalte nach bloße Spiele der dichterischen Phantasie. Die konventionellen Themata der Petrarkaschen und petrarkisierenden Lyrik werden auch von ihm der Mode folgend, nur eben etwas tiefer und geistvoller behandelt. Shakespeare, erklären englische und deutsche Enthusiasten, hat einen Teil der Sonette an den Grafen Southampton oder Essex, den andern für den Grafen Pembroke gedichtet; hier denkt er an Lady Vernon, dort an die schöne sittenlose Lady Riche. Und nun werden mit einer höchst staunenswerten Detailkenntnis der Litteratur-, Hof- und Skandalgeschichte des Elisabethanischen Englands die einzelnen Beziehungen und Anspielungen der Sonette gedeutet, wobei nur der eine unangenehme Umstand zu Tage tritt, daß die unumstößlichen Beweise von Armitage Brown seinem Nachfolger Henry Brown, die von Chalmers seinem Nachfolger Massey völlig nichtig, ja albern vorkommen, ganz abgesehen von den zahlreichen Kontroversen der Shakespearekuriosa, welche die Sonette ebenso reichlich zeitigen wie der Hamlet.

Die 152 Sonette Shakespeares, deren 126. uns nur verstümmelt überliefert ist, während das 153. und 154. stofflich von allen übrigen völlig gesondert sind, werden gewöhnlich in zwei ungleiche Hälften, die Freundschaftssonette (1—126) und die Sonette von der schwarzen Schönen (127—152), geschieden. In beiden Abteilungen lassen sich wieder mehrere bestimmte, durch ein gemeinsames Leitmotiv verbundene Gruppen sondern; so erscheinen z. B. die sogenannten Profreationssonette, welche dem schönen Jüngling die Sorge um Nachkommenschaft ans Herz legen. So viel ergibt sich unleugbar, daß Shakespeare nicht einzelne zusammenhangslose Gedichte schaffen wollte, sondern verschiedene Zyklen bildete, wozu ihn wohl Daniels Vorgang, dem er auch sonst unter den zeitgenössischen Sonettisten am nächsten steht, bewogen hat. Da jedoch Shakespeare nicht selbst die Ausgabe der Sonette veranstaltete, so läßt sich die von ihm beabsichtigte Reihenfolge innerhalb einzelner Zyklen wohl vermutungsweise anstreben, aber nimmermehr mit Bestimmtheit festsetzen. Sonette an einen geliebten Freund hat auch Barnefield gedichtet und herausgegeben (1595). Das Lob des schönen Jünglings und die Ermahnung, die Blüte seines Körpers nicht ungenützt verwelken zu lassen, ist ein in „Venus

und Adonis" nicht minder als in den Sonetten variiertes Thema. Und dieses Motiv selbst hat Shakespeare der Unterredung Cekropias mit Philoklea und Pamela im dritten Buche von Philipp Sidneys „Arkadia" entnommen. Also eine konventionelle Spielerei? Ebensogut kann Shakespeare durch ein vorliegendes reales Verhältnis veranlaßt worden sein, die ihm aus Sidneys Dichtung bekannten Gründe und Mahnungen durch eine Umdichtung eindringlich zu machen. Beides läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit behaupten. Man hat einen realen Untergrund der Sonette auch aus angeblicher Verehrung für den in seinen Dramen so erhaben sittlichen Dichter leugnen wollen; Shakespeares Moral würde im andern Falle nicht fleckenlos erscheinen. Gewiß hat Lessing recht gehabt, wenn er in den „Rettungen des Horaz" meinte, ein Dichter müsse nicht auch wirklich alle Gläser geleert und alle Mädchens geküßt haben, die er geleert und geküßt zu haben vorgibt. Aber ebensowenig wird es bei einem vernünftigen Menschen der ästhetischen und ethischen Achtung eines Rafael, Ariost, Mozart, Goethe, Lenau Eintrag thun, daß sie die kräftige Sinnlichkeit, ohne welche sie nimmermehr ihre herrlichen Kunstwerke hätten schaffen können, auch im Leben nicht verleugnen konnten. Ein anderes ist ein Pastor, sagt Lessing, ein anderes ein Bibliothekar. Was an einem Reverend of her Majesty's Highchurch allerdings ein moralischer Makel wäre, ist bei einem großen Künstler, der eben in der Sinnenwelt leben muß, natürlich und selbstverständlich. Derartige Bedenken der theologischen Moral möge man doch nicht, wie leider es so häufig geschehen, bei Untersuchung von Kunstwerken und Künstlerleben mit ins Treffen führen. Sie sind in ihrem eignen ohnmächtigen Tugendstolze gar zu jämmerlich. Wem die Sinnenglut und Sinnenstärke des Dichters von „Romeo und Julia", „Venus und Adonis" durch die Auslegung der Sonette als Dichtungen realen oder fiktiven Inhalts erst erwiesen werden muß oder weggeleugnet werden kann, und wer demnach des Dichters ethischen Wert beurteilt, der mag, ehe er Petrarkas keusche Sonettendichtung bewundert, sich doch erinnern, daß Lauras platonischer Liebhaber zu gleicher Zeit mit einer andern verheirateten Frau ein keineswegs platonisches Verhältnis unterhielt.

Den Hinweis auf Petrarka würden übrigens diejenigen, welche in Shakespeares Sonetten nur konventionelle Spielerei sehen wollen, doch besser unterlassen. Petrarka hat ja seine

Laura und die an sie anknüpfenden Ereignisse nicht erfunden, sondern der Wirklichkeit entnommen. Auch seine englischen Schüler Surrey und Wyatt, welch letzterer ein Liebesverhältnis mit Anna Boleyn unterhalten haben soll, haben ihre Sonette aus realen Anlässen heraus, in Bezug auf wirkliche Personen gedichtet. Sir Philipp Sidneys Stella ist so wenig wie Petrarkas Laura ein bloßes Hirngespinst des Dichters gewesen. Die Deutung von Daniels Delia auf eine bestimmte Person läßt sich freilich nicht erweisen, aber schon die andern Beispiele bezeugen zur Genüge, daß Shakespeare keineswegs den Ueberlieferungen der englischen Petrarkisten untreu wurde, wenn er in seinen Sonetten wirkliche Verhältnisse widerspiegelte. Nun lassen sich aber in seinen Sonettenzyklen neben zahlreichen Motiven, wie die konventionelle Lyrik zu allen Zeiten mit ihnen spielte, auch nicht minder zahlreich solche auffinden, welche sonst niemals oder fast niemals sich vorfinden. Eine Geliebte, die eigentlich nicht schön ist und doch den Liebenden, der ihre körperlichen und noch mehr ihre moralischen Mängel erkennt und bei ruhigem Blute verurteilt, unwiderstehlich anzieht, läßt sich als frei erfundenes Sonettenthema recht wohl denken. Es ist für einen Sonettisten der Elisabethanischen Epoche ein ungemein dankbares, verführerisches Motiv, in mannigfachem Koncetti- und Antithesenspiel diese dunkelfarbige Schönheit (black beautie) als fair — zugleich schön und licht bedeutend — zu besingen. Auffallen muß dabei, daß nicht nur in dem ohne litterarisches Vorbild entstandenen Verhältnis zwischen Biron und Rosalinde in „Verlorner Liebesmühe“ die gleichen Bedingungen wie in den Sonetten zwischen den Liebenden vorwalten, sondern auch Theseus im Sommernachtstraum (V, 1, 10) der tollen Verliebten gedenkt, die „auf brauner Mohrenstirn Helenas Schönheit“ sehen. Ebenso erwähnt Mark Anton die dunkle Stirn der schönen Kleopatra, an die ihn eine bis zum Wahnsinn gesteigerte Liebe fesselt, ohne daß er ihren Charakter zu achten imstande wäre. In den Sonetten tritt uns ferner ein junger Freund des Dichters entgegen, dessen Schönheit der Dichter mit solch leidenschaftlicher Liebe besingt, daß man gegen ihn auch schon denselben Verdacht hegte, der sich gegen Platens antike Liebesauffassung geregt hat. Der Freund verführt des Dichters Geliebte, und nach schweren Kämpfen verzeiht ihm dieser; das Freundschaftsgefühl ist in ihm mächtiger als die Liebe zum Weib. Ein sonderbarer

und höchst fernliegender Gegenstand für die Erfindung! Zu den Modethemen der Petrarkisten hat dies wenigstens niemals gehört. Ein eigentümlicher Unstern ist es, daß man bei der Verwirrung der vom Dichter gewollten Reihenfolge in vielen Fällen gar nicht einmal entscheiden kann, ob das Gedicht an die Geliebte oder an den Geliebten, master-mistress nennt ihn das 20. Sonett, gerichtet ist, da die englische Sprache die Geschlechtsendungen abgeschliffen hat, sowohl im Adjektiv und Pronomen als im Substantivum. Dies allein macht bestimmte Erklärung und Auslegung für eine ganze Reihe von Sonetten unmöglich; so z. B. gleich für das 21., dem sonst eine ganz besondere Wichtigkeit zukommt, da in ihm sich Shakespeare voll Spott gegen die Unwahrheit der Mode- und fingierten Liebespoesie wendet, um für seine Liebeslyrik den Vorzug der Wahrheit in Anspruch zu nehmen.

Nicht jener Muse lass' ich mich begeistern,
Die an geschminkter Schönheit sich berauschen,
Den Himmel selbst zu bloßem Schmuck verkleistern,
Ihr Lieb mit allem Lieben aufzubauschen.
Vernutzen sie zu prunkenden Vergleichen
Doch Sonn' und Mond und alle Erdenschätze,
So weit der Himmel blaut in allen Reichen,
Was wie Aprilenblüt' den Sinn ergötze.
Im Lieben treu, sei ich im Dichten wahr,
Und meine Liebe (my love), glaubt mir, ist so schön
Wie kaum ein Mutterkind, ob minder klar
Als dort der Kerzen Gold an Himmels Höhn.
So prahle, wer nur liebt nach Hörensagen;
Ich preis' nicht, was ich nicht denk' loszuschlagen.

Meiner Ansicht nach kann diesem einundzwanzigsten Sonette gegenüber, dessen Tendenz im Original noch viel kräftiger als in der Uebersetzung hervortritt, von Shakespeares Sonetten nicht länger als von rein fiktiven Dichtungen gesprochen werden, wenigstens von dem größeren Teile derselben nicht. Wie sie in der Ausgabe von 1609 gesammelt vorliegen, können sie nicht in einem Zeitpunkte entstanden sein. In einer ganzen Anzahl von Sonetten (18, 19, 55, 60, 65, 81) spricht der gereifte Dichter gleich Horaz voll Selbstbewußtsein von seinen „eternal lines“, die, fester als Erz, Stein und Erde, die traurige Hinfälligkeit alles Irdischen überdauern werden.

Kein Marmor und kein golden Fürstenmal
Wird überdauern dieser Lieder Macht,

Du lebst in ihnen fort mit hellerm Strahl
Als altersgrauen Steins bemooste Pracht.
Des Kriegs Verwüstung mag wohl Säulen stürzen,
Es sinkt der kühnste Bau von Meutrerstreichen;
Doch wird kein Krieg dein Angedenken kürzen,
Denn dies dein Denkmal kann er nicht erreichen.
Tod und Vergessenheit muß dich verschonen
Und deinen Ruhm; dein Name klinge laut
Durch alle Zeiten wie durch alle Zonen,
Bis einst der Tag des Weltgerichtes graut.
So lebst du, bis dich selber Gott erneut,
In meinem Lied, das zarte Herzen freut.

Der Dichter, welcher dies exegi monumentum aere perennius ausruft, kann doch nicht zu gleicher Zeit mit der Bescheidenheit des Anfängers sich entschuldigen, daß seine schülerhafte (pupil) Feder nur unfruchtbare Reime, armselige rohe Verse schreibe (16 und 32). In einem Teile der Gedichte gibt sich eine völlig zufriedene harmonische Stimmung kund (25, 29); in weit mehr Gedichten beklagt der Dichter sein Loos auf das bitterste, zeigt sich mit der Welt und seinem eigenen Innern zerfallen (15, 72, 81, 90, 111). Ueberall aber tritt eine solche Tiefe der Leidenschaft zu Tage, daß sie allein schon die Annahme ausschließt, wir hätten es hier mit bloßen Spielen der dichterischen Einbildungskraft, denen keine reale Grundlage im Leben entspricht, zu thun. Auch die äußere Situation, welche einzelnen Sonetten zur Voraussetzung dient, ist in viel zu realistischer Detailschilderung gezeichnet (z. B. im 27. und 50. Sonette), als daß wir dabei an eine Fiktion glauben könnten.

Wie traurig schlepp' ich mich von Ort zu Ort,
Wenn meiner Reise Ziel, das sonst mich triebe
Zu eilen, jetzt mir zuruft immerfort:
„So fern nun weilst du schon von deiner Liebe!"
Mein Reittier kommt nur langsam von der Stelle,
Als trüg' es mit mir meines Grames Bürde
Und fühlte durch Instinkt, daß mich die Schnelle,
Die mich von dir entfernt, nicht freuen würde.
Selbst durch den blutigen Sporn läßt sich's nicht stören,
Womit mein Unmut dann und wann es schlägt;
Als Antwort muß ich traurig Stöhnen hören,
Das tiefer mich, als es mein Sporn, bewegt,
Denn ins Gedächtnis ruft es mir zurück:
Mein Gram liegt vor mir, hinter mir mein Glück.

Selbstbekenntnisse sind in den Sonetten Shakespeares gewiß enthalten. Die Personen und Verhältnisse, mit und in denen der Dichter das Einzelne erlebte, herauszufinden, ist unmöglich. Hätten wir den Schlüssel zu diesen Sonetten, in dessen Besitze manche Erklärer zu sein wähnten, so würden wir auch einen Einblick in Shakespeares Leben gewinnen, von dem wir, wie die Dinge jetzt stehen, fast gar nichts wissen. Es ist sehr begreiflich, daß man sich mit immer erneutem Eifer abmüht, durch Enträtselung der Sonette in das Dunkel, welches für uns Shakespeares Leben einhüllt, Licht zu bringen. Die Versuchung ist allzu lockend, jeder Versuch aber muß mißglücken. Einzelne persönliche Erfahrungen und Stimmungen des Dichters lernen wir thatsächlich aus den Sonetten kennen. Aber es ist undenkbar, daß wir in größeren zyklischen Kunstwerken, bei denen es sich neben der Erleichterung des Innern durch Aussprechen immerhin auch um Lösung einer formalen, von der Mode gestellten Aufgabe gehandelt hat, daß wir in ihnen nur eine wahrheitsgetreue Beichte des Dichters vor uns hätten. Dichtung und Wahrheit ist hier aufs innigste verflochten. Man denke nur, um ein drastisches Beispiel vor Augen zu haben, daß wir von Goethes Lebensverhältnissen so wenig wüßten wie von denen Shakespeares. Welche Bedeutung würden wir dann den römischen Elegieen, der Karlsbader Trilogie der Leidenschaft oder, um Shakespeare näher zu bleiben, dem Sonettenzyklus zuschreiben, von dem wir jetzt wissen, daß er an Minna Herzlieb gerichtet ist! Hier können wir nun die äußeren Verhältnisse, ungefähr sogar auch die wahren Empfindungen des Dichters kontrollieren; und da finden wir „Dichtung und Wahrheit“ in den Sonetten gar artig gemischt. Nur durch ihr Zusammenwirken konnte der Zyklus entstehen. Und ein eigener Umstand legt gerade hier eine Vergleichung besonders nahe. Goethe schrieb 1807 und 1808 diese Sonette, um der Mode, welche infolge der Bemühungen der romantischen Schule das Sonett begünstigte, zu huldigen. So hat auch einstens Shakespeare der Gedichtform gehuldigt, welche auszuüben damals für jeden Kunstdichter unerläßlich war. Bei Goethes Sonettenzyklus müssen wir nach Kenntnis der Thatsachen gestehen, daß wir aus den Gedichten die wahren Verhältnisse nicht erkennen würden. Wir würden hier wahrscheinlich zu realistisch deuten, wie wir andererseits in der „Trilogie der Leidenschaft“ der realen Grundlage nicht die ihr gebührende Wichtigkeit zuerkennen

würden. Und bei dem Sonettisten des sechzehnten Jahrhunderts, über den unsere Quellen so spärlich fließen, will man es wagen, authentische Erklärungen über die Persönlichkeiten, die er gemeint haben soll, festzustellen? Shakespeares Sonette enthalten „Dichtung und Wahrheit"; dies immer vorausgesetzt, kann skeptische Vorsicht manch wertvolle Kunde für Shakespeares Biographie aus ihnen schöpfen.

Neuerdings hat man auch die neunzehn Sonette, welche unter der Ueberschrift „Great-Britains Mourning Garment" 1612 den Tod des Kronprinzen Heinrich beklagten, für Shakespeare in Anspruch nehmen wollen. Doch klingt nur das erste derselben im Tone etwas an Shakespeares Dichtungen an; die übrigen achtzehn sind unbedeutend, und triftige Beweisgründe konnten für die ganze Hypothese überhaupt nicht vorgebracht werden. Dagegen werden die siebenundvierzig Strophen als unzweifelhaftes Eigentum Shakespeares anerkannt, welche unter dem Titel „der Liebenden Klage" der Sonettenausgabe von 1609 als Anhang folgen. Sie weisen dieselbe Form wie die Lukretiadichtung auf. Ein verlassenes Mädchen klagt einem alten Höflinge, wie sie von dem schönsten und vortrefflichsten jungen Ritter, den sie liebte, verführt und verlassen worden sei. Das Ganze erinnert etwas an die „Heroiden", welche von Daniel, Heywood und andern Elisabethanischen Dichtern vielfach in Nachahmung der Ovidischen geschrieben worden sind; nur fehlt eben die Briefform. Beachtenswert erscheint vielleicht, daß die Schilderung, welche das verlassene Mädchen in Strophe 12 bis 20 von dem schönen gefährlichen Jüngling entwirft, eine nahe Verwandtschaft desselben mit dem in den Sonetten besungenen schönen Freunde des Dichters zeigt.

Ueberblickt man Shakespeares Gesamtleistung im Gebiete der Kunstdichtung seiner Zeit, so erscheint er auch hier als der Vorzügliche, fast Unvergleichliche, the soul of his age. In der epischen Dichtung kann er sich zwar nicht mit Spenser messen; seine Gedichte sind handlungsarm. Durch farbenprächtige Schilderungen und die glühende Leidenschaft in den Reden seiner Personen ist er jedoch Spenser überlegen, dessen unerquickliches Allegorisieren er glücklich vermeidet. Im Sonett ist Surrey graziös, aber noch etwas steif und nüchtern; er erinnert an Giotto, wenn Shakespeares Sonette mit Tizians Werken verglichen werden. In Sidneys Sonetten klingt für uns das Ritterliche noch zu viel vor, wenn auch der

Minnedienst, wie Petrarka ihn gelehrt, in englischer Sprache nie anmutiger besungen worden ist als vom schäferlichen Dichter der Arkadia. In Reinheit der Sprache, Eleganz des Stiles, glattem Versbau ist der klar denkende Daniel Shakespeare überlegen; er ist für einen Dichter nur eben zu verständig und nicht frei von etwas Pedanterie. Von Sir Walter Raleigh ist nur ein Sonett erhalten, aber dieses eine genügt, ihn neben Shakespeare als Sonettendichter zu nennen. Höchste Formvollendung, keine glatte, aber eine gewaltige Sprache, hinreißende Leidenschaft, die das menschliche Herz in all seinen Tiefen aufwühlt: das sind die Vorzüge von Shakespeares Sonetten. Die handlungsarmen Epen lassen den handlungsreichsten Dramatiker nicht ahnen; in den Sonetten enthüllt sich, sei's nun Dichtung oder Wahrheit, eine von tragischer Leidenschaft erschütterte Szene. Liebesjubel und höchste Freundestreue dem giftigsten Verrate und tiefsten Liebesschmerze gegenüber, Pessimismus und Resignation sprechen uns die dunklen und feurigen Reime aus. Innerhalb der Schranken einer konventionellen Dichtung ergreift uns das rein Menschliche in Irren, Glück und Leiden. Wenn nicht der erste, so ist Shakespeare neben Michel Angelo doch der gewaltigste Sonettendichter nicht nur des Elisabethanischen Englands, sondern der ganzen Weltlitteratur. Wie in den meisten seiner Werke aber wird auch bei seinen Sonetten der Genuß nur durch das, nicht immer mühelos zu erwerbende Verständnis errungen. Da Shakespeare augenscheinlich auf seine Kunstdichtungen so viel gehalten hat, so ist es schwer faßbar, warum er nur zwei derselben herausgegeben, wahrscheinlich außer ihnen, „der Liebenden Klage" und den Sonetten, auch keine weiteren Arbeiten in diesem Gebiete vollendet hat. Sein Ruhm bei den Zeitgenossen war doch hauptsächlich auf seinen beiden Epen gegründet; öfters als seine übrigen Werke werden diese erwähnt. Keines seiner Dramen ist von 1593 bis 1675 so oft gedruckt worden wie „Venus und Adonis" (zwölfmal) und „Lukretia" (von 1594 bis 1655 achtmal). Noch zwanzig Jahre nach dem ersten Erscheinen der beiden Epen rühmte ein Gedicht von Thomas Freeman 1614, Shakespeare sei gleich groß in der Schilderung der Tugend wie des Lasters; wer Keuschheit liebe, solle sich die „Lukretia" zum Muster nehmen, wer etwas Buhlerisches lesen wolle, für den sei „Venus und Adonis" da. In dieser unlauteren Absicht scheint das Gedicht überhaupt viel verbreitet gewesen zu sein. Thomas

Cranley nannte 1635 in seiner „Amanda“ neben andern Büchern auch „Venus und Adonis“ als eines der im Haushalt einer Kurtisane stets zu treffenden Bücher, nachdem John Davies schon 1610 darüber gespottet hatte, daß gerade die sprödesten Damen im geheimen sich an diesem Gedicht zu ergötzen liebten. Dazu paßt es, daß in einer Komödie von Thomas Heywood (the fair Maid of Exchange 1607) der Werbende seinen Zweck zu erreichen sucht, indem er seiner Geliebten aus Shakespeares Dichtung vorliest. Gabriel Harvey aber schrieb in ein Buch, das er 1598 gekauft hatte, die Notiz: „Das jüngere Volk findet viel Ergötzen an Shakespeares Venus und Adonis; aber seine Lukretia und seine Tragödie von Hamlet Prinz von Dänemark sind darnach, um weisere Leute zu vergnügen.“

2. Einflüsse des Altertums.

Thorpes Ausgabe von Shakespeares lyrischen Gedichten schließt mit zwei Sonetten ab, welche sich stofflich mit keinem der vorangehenden hundertundzweiundfünfzig berühren. Beide behandeln mit nur unbedeutenden Variationen dasselbe Thema. Nymphen versuchen die Fackel des eingeschlafenen Liebesgottes Kupido in einer Quelle zu löschen; so ward die Quelle zum reinen heißen Bade, das als letztes Mittel schwere Krankheit heilt. Shakespeare muß der artige Einfall ganz besonders gut gefallen haben, da er zweimal sich an der — Uebersetzung desselben versuchte. Es ist ein Gedicht der griechischen Anthologie, das später auch Herders besonderen Beifall fand, welches wir hier unter Shakespeares Sonetten wiederfinden. Ob Shakespeare das hübsche Epigramm in einer der vielen lateinischen Uebersetzungen oder durch andere Vermittelung kennen lernte, ist unmöglich festzustellen. Die bedeutsame Thatsache bleibt in jedem Falle, daß in einer Gedichtsammlung, welche nur durch die in England zur Herrschaft gelangte italienische Modepoesie und eigene Erfahrungen des Dichters hervorgerufen wurde, doch zuletzt auch der Einfluß des Altertums ebenfalls seinen Ausdruck fand. Auch in seinen beiden epischen Gedichten hatte Shakespeare im Gegensatze zu Spenser seine Stoffe dem klassischen Altertum entnommen. Mit dem italienischen Einflusse war der des Altertums untrennbar verbunden. Förderer der klassischen Studien wie

Roger Ascham waren in einem völligen Irrtume befangen, wenn sie zwischen dem Eindringen der italienischen Bildung und der Ausbreitung der klassischen Litteratur einen Gegensatz sahen, den einen bekämpften, während sie für den andern selber wirkten. Beide waren vielmehr für England unlösbar mit einander verbunden. Die Italiener spielten während der Renaissance dieselbe Vermittlerrolle auf geistigem Gebiete, welche Holländer und Engländer etwas später im merkantilen Weltverkehre einnahmen. Sie besorgten den Zwischenhandel. Die Geistesschätze des Altertums, welche ihnen Tradition und Boden ihrer Heimat überantworteten, haben sie in verschiedener Weise den andern Völkern übermittelt. Der Renaissancebildung drückten sie ihr Gepräge auf, soweit der Geist Luthers und Kalvins dies gestattete. Am Hofe Heinrichs VIII. wurde die englische Lyrik nach italienischem Muster geregelt; und denselben Hof nannte Erasmus, der 1510 als Professor der griechischen Sprache in Kambridge lehrte, rühmend das Herz der Gelehrsamkeit; in England sei Fürst, Hof und Adel von Liebe zur Gelehrsamkeit ergriffen. Heinrichs VIII. Schriftstellerei verdankt allerdings nur dem Gegner, den sie vernichten sollte, ihre Berühmtheit. Es mußte aber doch in ganz England Eindruck machen, daß der König sich mit gelehrten Studien abgab. Er befahl in allen Schulen Englands die Einführung der lateinischen Grammatik, aus welcher noch Shakespeare sein hig hag hog lernte. Er ehrte den Freund des großen Erasmus, Thomas Morus, ob seiner Gelehrsamkeit; keinem Laien von so unbedeutender Herkunft war vor ihm das große Siegel Englands anvertraut worden. Thomas More erscheint als der erste und zugleich bedeutendste Vertreter des Humanismus in England. Heinrichs VIII. erster Liebling, Kardinal Wolsey, gründete in Ipswich und Oxford neue Kollegien, „die Zwillinge des Wissens", welche, wie Shakespeare rühmte, als „ewige Zeugen" von der reifen und gründlichen Gelehrsamkeit des letzten gewaltigen Repräsentanten der römischen Hierarchie in England von der Christenheit gepriesen werden sollten. In den entfernteren Grafschaften blieben die Bildungszustände ziemlich beim alten, und die überwiegende Mehrzahl des Landadels stand auch unter Elisabeths Regierung mit der edlen Schreibkunst noch auf sehr gespanntem Fuße; wie es bei der Bürgerschaft in kleinen Landstädtchen aussah, davon haben wir an Stratfords worshipful Aldermen ein Beispiel gesehen. In den Kreisen des höheren Adels dagegen, der

von den am Hofe waltenden Strömungen ergriffen wurde, wie in der Hauptstadt war bereits im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts ein lebhafter Bildungstrieb erwacht. Waren einst Angelsachsen und Normannen nach dem päpstlichen Rom gepilgert, Ablaß und des heiligen Vaters Segen zu gewinnen, so wanderten die Engländer des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts nach Italien, um die antike Bildung und den Humanismus an der Quelle kennen zu lernen. Die ritterliche Ausbildung genügte nun nicht mehr für den Sohn des Nobleman, der eine Rolle im Staate spielen wollte. Das stets neuerungslustige Kambridge wie das stets konservative Oxford nahmen einen gewaltigen Aufschwung. Große Gelehrte, wie Italien, Frankreich, Deutschland und Holland sie hervorbrachten, hat Shakespeares England freilich nicht gesehen; aber Männer, die sich durch ihre klassische Bildung auszeichneten wie Sir John Cheke, Thomas Wilson, Camden, Buchanan, Ascham, standen hoch in Ehren. Und wenn im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts die Karikatur wahrer Gelehrsamkeit in König Jakob I. ihre Verkörperung fand, so zeigt doch auch das Beispiel des gekrönten Pedanten, der sich so viel auf seine Belesenheit einbildete, welchen Wert das Zeitalter auf klassische Bildung legte. Shakespeare läßt den Lord Say im Heinrich VI. geradezu erklären, Unwissenheit sei der Fluch Gottes. Späteren Generationen erschien es besonders auffallend, daß von der gelehrten Zeitströmung auch die Damen so mächtig ergriffen wurden. Nicht nur die Mutter Lord Bacons und die Gemahlin Sir William Cecils waren gewandte Latinisten. Die unglückliche Lady Janne Gray verschmähte, das Jagdvergnügen ihrer Eltern zu teilen, um ungestört sich dem Genusse hingeben zu können, den die griechische Lektüre von Platons Phädon ihr bereitete. Roger Ascham war der Lehrer Elisabeths, mit dem sie lateinische und griechische Autoren studierte, wie sie mit Florio Petrarka und Boccaccio las. In seinem Buche über die Erziehung der Jugend konnte Ascham die beiden hohen Frauen der Jugend des Königreichs als Vorbilder aufstellen. „Die Königin," rühmte er, „im Lateinischen, Italienischen, Französischen und Spanischen" — sie wußte auch ein wenig Deutsch zu sprechen — „vollkommen ausgebildet, liest gegenwärtig (1563) hier in Windsor täglich mehr Griechisch, als mancher Domherr der Landeskirche in einer ganzen Woche Latein. Und was noch am allerpreiswürdigsten ist, in der Zurückgezogenheit ihrer früheren Haft erwarb sie sich jene vorzügliche Gelehrsamkeit im Verstehen,

Sprechen und Schreiben; so geistreich zu denken und schön zu schreiben, wie es an beiden Universitäten kaum ein oder zwei hervorragend geistreiche Köpfe in manchem Jahr zuwege bringen.“ Wenn diesem einzig herrlichen Beispiele der herrlichen Fürstin der übrige Adel nachahmen wollte, dann würde England, hinsichtlich der Gelehrsamkeit und Weisheit seines Adels, für die ganze übrige Welt ein Schauspiel bilden. — Wie Elisabeth sich ausübend an den dichterischen Bestrebungen ihrer Zeit beteiligte, so trat sie auch in den großen Kreis der zeitgenössischen Uebersetzer ein durch die englische Uebertragung von Plutarchs Schrift über die Neugierde; auch an die Uebertragung eines Euripideischen Dramas soll sie sich gewagt haben. Natürlich daß Elisabeth auch von ihren Staatsmännern Gelehrsamkeit, die schon wegen der fortwährend entstehenden theologischen Streitfragen unentbehrlich wurde, forderte. Sir Walter Raleigh verglich die Texte des Polybius und Livius, von denen der erstere bereits 1568, der letztere 1600 ins Englische übertragen wurde. Die Gelehrsamkeit ihres Kanzlers Sir Nicholas Bacon ist nur durch den Ruhm seines Sohnes verdunkelt worden; aber Nicholas Bacon, Francis Walsingham, William Cecil, Thomas Smith, Walter Mildmay waren sämtlich gründlich gebildete Kambridgemänner. Wenn diese Lenker von Elisabeths Staat mit einem Parlament verhandeln mußten, das keineswegs durch bloße Autorität der Königin, mochte diese in ihren Ansprachen noch so herrisch auftreten, geleitet werden konnte, so studierten sie die Regeln der Beredsamkeit an den Mustern des Altertums und machten sich ihre Lehren zu eigen. „Auf ihrem Arbeitstische,“ sagt Ranke, „fand man Quintilian neben den juristischen Akten.“ Als der Kampf mit Spanien aufs heftigste entbrannt war, schöpfte man patriotische Anregung aus den Reden des Demosthenes und gefiel sich in Vergleichungen des spanischen Philipp mit dem makedonischen Philippos. Die Vernichtung der Armada erinnerte bereits die Zeitgenossen wie die folgenden Generationen an Xerxes und den Rettungskampf von Salamis.

Es ist eine der erfreulichsten Erscheinungen, welche die Renaissancebewegung in jedem Lande in der ersten Zeit ihres Auftretens zeigt, daß sie bemüht ist, auch denjenigen, welche nicht imstande sind, sich die Kenntnis der alten Sprachen zu verschaffen, doch die Geistesschätze des Altertums zugänglich zu machen. Im allgemeinen mag eher die Gefahr

nahe liegen, die Bildung des Renaissancezeitalters sowohl hinsichtlich ihrer Verbreitung als oft auch ihrem Umfange nach zu überschätzen. Zweifellos bleibt aber doch, daß die Kenntnis antiker Litteratur in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts viel verbreiteter war, als sich die Gegenwart dessen rühmen könnte. Schlägt man Schriften des sechzehnten Jahrhunderts auf, die durchaus nicht für gelehrte Kreise bestimmt waren, so erstaunt man, welch umfassende Kenntnisse, vor allem solche der antiken Mythologie bei den ungebildeten Lesern vorausgesetzt wurden. Die bildende Kunst der Renaissance hatte hier der Litteratur den Weg gebahnt. Schriftsteller, die im neunzehnten Jahrhundert selbst den Philologen ziemlich ferne liegen, sind in Deutschland und England im sechzehnten Jahrhundert übersetzt worden. Hans Sachs' Belesenheit in den alten Autoren ist eine ungeheure. In Uebersetzungen standen die Werke der alten Historiker, Dichter und Philosophen in seiner Bibliothek einträchtig neben den Uebersetzungen Boccaccios und Bandellos, den Gesta romanorum und dem Buche von den sieben weisen Meistern. Einen Katalog von Shakespeares Bücherei haben wir nun freilich nicht gleich dem des Nürnberger Dramatikers zur Hand; aber wir dürfen annehmen, daß ein solcher dem des deutschen Dichters nicht ganz unähnlich sein würde. So zahlreich wie die deutschen Uebersetzungen, welche Hans Sachs zu Gebote standen, waren die englischen in Shakespeares Tagen freilich nicht. Dafür war hinwiederum Shakespeare jedenfalls des Italienischen und Französischen, vielleicht auch des Spanischen mächtig, das Hans Sachs nicht verstand. Er kannte etwas Griechisch und war im Lateinischen gewiß nicht schlechter als Hans Sachs bewandert, der, ehe er in die Lehre kam, die gute Lateinschule seiner Vaterstadt besucht hatte, wie Shakespeare die Stratforder Freischule, ehe er Wilddieb, Schauspieler und Schauspieldichter geworden war. Verglichen mit der deutschen Uebersetzungslitteratur, gewährt die Thätigkeit der englischen Bearbeiter nicht eben einen glänzenden Anblick. Anstatt sich unmittelbar an die griechischen Originale zu wagen, begnügte man sich in mehreren Fällen, so bei der Uebertragung des Thukydides 1550, der von Plutarchs Biographien 1579, anerkannt treffliche französische Uebersetzungen zur Erleichterung der eigenen Arbeit zu Grunde zu legen. Einen Uebersetzungsfehler Amyots können wir noch in Shakespeares „Julius Cäsar" wiederfinden (vgl. IX, 4), denn die englische Ueber-

tragung der französischen Uebersetzung, die 1595 und 1603 in neuen Auflagen erschien, bildete für Shakespeare die Quelle seiner drei römischen Tragödien. Er benutzte für sie den griechischen Biographen in ebenso naiver Weise wie Holinsheds Chronik für seine englischen Königsdramen. Shakespeare muß an Plutarchs vitae parallelae ein ganz besonderes Wohlgefallen gefunden haben, wie auch andere gleichzeitige Dramatiker dieselbe Neigung zeigen. Und wohl beachtenswert ist die Thatsache, wie es jenem späthellenischen Schriftsteller, der selbst schon von den Zeiten antiker Größe so weit entfernt lebte, in zwei zeitlich und national so weit getrennten Geschichtsepochen der neueren Menschheit gelungen ist, dem aufstrebenden germanischen Drama seinen Stempel aufzudrücken. Plutarch, nach dem im 16. Jahrhundert Lodge und Shakespeare ihre Heldencharaktere entwarfen, hat im 18. Jahrhundert Klinger und Schiller für antike Größe begeistert. Wohl waren Shakespeare auch noch andere griechische Prosaiker außer Plutarch in englischen Uebersetzungen zugänglich; wir haben jedoch keine Anhaltspunkte, um seine Lektüre von Polybius (1568), Diodorus Sikulus (1569), Aelian (1576), Appian und Josephus (1578), den beiden ersten Büchern Herodots (1584), Herodian (1591) irgendwie nachzuweisen oder zu bestreiten. Plato und Aristoteles waren in lateinischen Uebersetzungen vorhanden; die unmittelbare Einwirkung des ersteren hat man wirklich zu finden geglaubt. Von der Moralphilosophie des Aristoteles spricht Shakespeares Hektor einmal im trojanischen Rate. Dem Studium der Stoiker und des Aristoteles rät aber Tranio in „der Widerspenstigen Zähmung“ den Ovid vorzuziehen.

Bei Eueren Bekannten laßt die Logik
Und übt Rhetorik im Alltagsgespräch.
Musik und Dichtkunst treibt Euch zu erheitern,
Die Mathematik und Metaphysik,
Auf die stürzt Euch — soweit's Euch selber zusagt,
Wo's an der Lust fehlt, kann kein Vorteil kommen.

Die gewöhnliche logische Schulbildung, wie sie die Aristoteliker am Schlusse des Mittelalters in wenig lobenswerter Weise versteinert hatten, ist Shakespeare in der Schule gewiß nicht erspart geblieben. Aus populären Schriften der höheren Unterhaltungslitteratur, an denen es auch im damaligen England nicht fehlte, hat er zweifellos manche philosophische

Kenntnis gewonnen. Aristoteles war damals nicht mehr in der Mode. Aber von Plato, an dessen Schriften Lady Gray und Königin Elisabeth sich erbauten, mußte Shakespeare manches aus Lylys unvermeidlichen Romanen und Dramen kennen lernen. Seit die Florentiner Neuplatoniker den attischen Philosophen neu entdeckt und seinen Kultus gegründet hatten, forderte es der gute Ton in den litterarisch gebildeten Kreisen, etwas von platonischer Philosophie zu wissen oder sich wenigstens den Anschein eines solchen Wissens zu geben. Eine nähere Bekanntschaft mit antiken Philosophen dürfen wir Shakespeare gewiß nicht zutrauen, man müßte denn den Schöngeist Cicero als Philosophen gelten lassen. Den „holden Tullius“, dessen durch unwürdige Hand herbeigeführten Tod Suffolk erwähnt (2. Teil Heinrichs VI. IV, 1, 36), hat Shakespeare auf der Schule gelesen, wie er uns in seinem Erstlingswerke, dem „Titus Andronikus“, in wenig motivierter Weise zu verstehen gibt (IV, 1, 14). Es ist die Schrift „de Oratore“, welcher er gedenkt, vom Buch de officiis dagegen gab es zwei englische Uebersetzungen (1533 und 1535). Wenn Shakespeare infolge der Schuleindrücke den „holden Tullius“ hochhielt, so hat er in reiferen Jahren seine Ansicht über Ciceros Charakter geändert. Brutus und der ehrliche Kaska hegen keine günstige Meinung von Cäsars griechischem Lobredner. Im „Julius Cäsar“ erscheint der berühmte Redner und Sophist nicht, wie Shakespeares Quellen und Zeitgenossen ihn betrachteten, sondern ähnlicher dem wenig schmeichelhaften Bilde, das Theodor Mommsen von ihm entworfen hat. Lateinische Historiker, die seine frühere Anschauung der historischen Wahrheit gemäß umgestalten konnten, waren Shakespeare im Original zugänglich, doch lag ihm hier auch eine stattliche Anzahl von Uebersetzungen zur Hand. In Fällen, wo ihm eine solche erreichbar war, hat er, dessen dürfen wir versichert sein, gewiß nicht sich mit dem Originaltexte abgeplagt. Livius (1600) und Sueton (1606) scheint er gekannt zu haben, wenn die Uebersetzung des letzteren ihm auch ziemlich spät erst geboten ward. Von Ammianus Marcellinus ist erst 1609 eine Uebertragung erschienen, welcher Shakespeare einiges für die Ausschmückung des „Sturms“ entnommen haben soll. Die romanhafte Geschichte Alexanders von Quintus Kurtius (1561), zu allen Zeiten ein viel gelesenes Buch, war Shakespeare wohl bekannt. Auch Cäsars Kommentarien über den gallischen Krieg, 1565 und 1600 in

Uebersetzungen erschienen, hat der Dichter des „Julius Cäsar" sicherlich gelesen. Die Geschichte der Landungen Cäsars in Britannien mußte Shakespeare bei Abfassung seines „König Zymbelin" von besonderem Interesse sein, und auch in andern Dramen erwähnt er gerne des größten Römers, dem er in „Richard III." die Erbauung des Londoner Towers zuschreibt. Von Sallust boten sich ihm zwei Uebersetzungen (1557 und 1608) dar, desgleichen von Justin (1564 und 1606). Auch Eutropius (1564), Tacitus (1591 und 1598), Florus (1600) und Plinius' Naturgeschichte (1601) lagen in englischer Sprache vor.

In einem war die englische Uebersetzungskunst der gleichzeitigen deutschen überlegen. Der Münchener Stadtschreiber Simon Schaidenwasser hatte 1597 nur einen prosaischen Homer zu liefern vermocht, nachdem vorher bereits Hans Sachs die siebenaktige Komedi von der „Irrfahrt Ulissi mit den Werbern und seiner Gemahlin Penelope" geschrieben hatte. Erst der Schluß der siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts brachte uns Bodmers und Stolbergs Uebersetzungen in gebundener Rede; 1781 erschien zum erstenmale die Voßische Odyssee. In England dagegen hatte Arthur Hall bereits 1581 zehn Bücher der Ilias aus dem Französischen übertragen. Siebzehn (? elf) Jahre später begann der nächst Dryden talentvollste aller englischen Uebersetzer, Georg Chapman (1557—1634), die ersten Proben seiner Homerübersetzung herauszugeben. Als er nach König Jakobs Thronbesteigung die ganze Ilias veröffentlichte (1611), fügte er dem Titel die stolze Aufschrift bei: „Niemals zuvor in irgend einer Sprache richtig übersetzt; dem griechischen entsprechend." Der Ilias ließ er dann noch die Uebersetzung der ganzen Odyssee und der Batrochomyomachie nebst Uebersetzungen aus Hesiod und Musäus folgen. Chapmans gereimte Uebersetzung im Volkston der alten englischen Balladen ließe sich am besten mit Bürgers jambischen Uebertragungsversuchen vergleichen. Durchaus nicht wortgetreu, wie er es zu sein behauptet, ist er; von Popes Glätte auch keine Spur; derb, reckenhaft, holzschnittartig, aber ein Holzschnitt, der trotz aller durch die Verschiedenheit des Materials bedingten Abweichung das zu reproduzierende Kunstwerk dem Geiste nach trefflich wiedergibt. „Von allen vorhandenen Büchern aller Arten," beginnt Chapman seine Vorrede an den Leser, „ist Homer das erste und beste." Als Zeugen hierfür beruft

er sich auf Aristoteles' Aussprüche in der Poetik, auf Josephus und Vellejus Paterkulus, den italienischen Humanisten Laurentius Valla und den deutschen Eobanus Hessus. Bei der Dichtung von „Troilus und Kressida" folgte Shakespeare nur mittelalterlichen Quellen; Chapmans Uebersetzung aber hat er gekannt. Chapman, der uns 1611 auch als Sonettendichter begegnet, war nicht nur ein gelehrter, trefflicher Uebersetzer, sondern auch ein fruchtbarer, beliebter Dramatiker. Roh und bluttriefend sind seine Dramen; die Zeitgenossen aber nahmen keinen Anstand, ihn lobend neben andern Rivalen Shakespeares zu nennen. Eine persönliche Bekanntschaft zwischen Shakespeare und Chapman war unvermeidlich, und Chapman, der ein begeisterter Homerverehrer war, wird wohl auch mit seinen dramatischen Rivalen von dem „Fürsten der Poeten" und seinen eigenen Uebersetzermühen gesprochen haben. Chapman stand jedoch, was wir nicht übersehen dürfen, mit dieser Begeisterung für Homer ziemlich vereinsamt. Die Meinung, an welcher erst Breitinger schüchtern zu zweifeln, Gerstenberg derb zu rütteln wagte, hatte sich im Renaissancealter gebildet: der kunstreiche Virgil stehe hoch über dem einfacheren Homer. Kein Zweifel, daß dies auch Shakespeares Ansicht war, der fast niemals den Einfluß Homers, öfters aber den Virgils erkennen läßt. Als Barnefield angegriffen wurde, weil er in seinen Sonetten von der Liebe zu einem Manne gesprochen, entschuldigte er sich mit einem Hinweise auf Virgils Bukolika, die er nachgeahmt habe. Abraham Fleming hatte sich schon 1575 an ihre Uebersetzung gewagt, William Webbe sie 1586 sogar in englischen Hexametern wiederzugeben versucht. Auch Shakespeare hätte sich bei seiner Sonettendichtung auf Virgil berufen können. Dido und der falsche Aeneas waren seit Chaucer den englischen Dichtern vertraut; Marlowe brachte sie in einer eigenen Tragödie auf die Bühne. Die vom großen Haufen des Publikums verurteilte Tragödie, aus welcher Shakespeare Hamlet und den Schauspieler rezitieren läßt, enthält eine umfassende Schilderung und freie Uebersetzung nach dem zweiten Buche der Aeneide. Im „Sturm" und sonst noch öfter spielt er auf die berühmte Liebesgeschichte der karthagischen Königin an. Außer den bereits erwähnten Bruchstücken von Surreys Uebersetzung waren die ganze Aeneis 1573, dann noch die ersten vier Bücher in Hexametern 1583 übertragen worden; die Georgika lagen seit 1589 englisch vor. Der Nachweis,

daß Shakespeare Lukans Pharsalia gekannt habe, wurde nicht eben überzeugend geliefert. Sir Arthur Georges vollendete erst 1614 eine Uebersetzung des römischen Epos, dessen erstes Buch jedoch bereits Marlowe in Blankverse gebracht hatte. Aus Horaz' Oden bringt Shakespeare in seiner römischen Jugendtragödie lateinische Zitate. Eine teilweise englische Uebersetzung der Oden ist fünf Jahre nach Shakespeares Tode, eine vollständige der Oden und Epoden erst 1625 erschienen. Die Satiren und Episteln dagegen waren bereits 1567 englisch vorhanden: auf sie nimmt jedoch Shakespeare nirgends Bezug, obwohl seine Kenntnis der ars poetica gar nicht zu bezweifeln ist. So hat er, wie bereits bemerkt, auch aus Ovids Amores zitiert, die er nur in der Originalsprache lesen konnte. Episteln und Metamorphosen dagegen waren übersetzt. Mit keinem alten Dichter zeigte sich Shakespeare so genau bekannt wie mit Ovid. Im „Sturm" hat er manches wörtlich der 1567 erschienenen Uebersetzung der Metamorphosen von Arthur Golding entnommen. Es gibt wohl kaum viele Dramen Shakespeares, in denen irgend eine Anspielung auf das Altertum vorkömmt, deren Quelle sich nicht in Ovids Metamorphosen nachweisen ließe. Aus ihnen schöpfte er seine mythologischen Kenntnisse. Ihres Einflusses auf Shakespeares epische Dichtungen ward bereits gedacht. Ovids Dichtung war den Dramatikern auch noch dadurch besonders nahe gerückt, daß Shakespeares größter Vorgänger, Christopher Marlowe, in seinen Studentenjahren die Elegien in englische Reime gebracht hatte. Die freie Erotik in dieser Umdichtung bewog die Universität Oxford, das Werk nach Marlowes Tod verbrennen zu lassen. Die Umdichtung, welche Marlowe mit Musäus' „Hero und Leander" vorgenommen hatte, ward nach seinem Tode Sir Francis Walsingham gewidmet. Shakespeare spielt in einem seiner frühesten Lustspiele, „den beiden Veronesern", auf Marlowes Dichtung an. In der „Verlorenen Liebesmühe" (IV, 2, 101) sagt Shakespeare von dem neulateinischen Dichter Baptista Spagnolus: „Alter Mantuaner! wer dich nicht versteht, der liebt dich nicht." Wenn es auch Holofernes ist, dem diese Worte in den Mund gelegt werden, so darf man aus ihnen doch auf eine Kenntnis des Mantuaner Humanisten von seiten Shakespeares schließen. George Turberville hatte 1567 eine Uebersetzung von Baptistas Werken herausgegeben.

Läßt man sich einmal in die Untersuchung ein, welche

antike Schriftsteller Shakespeare wirklich gelesen hat oder doch zu lesen Gelegenheit hatte, so tritt natürlich vor allem die Frage nach seiner Kenntnis der Dramatiker des Altertums in den Vordergrund. Wie weit die antiken Dramenmuster und die mit Recht oder fälschlich auf sie gestützte Theorie der Poetik die Entwickelung des englischen Dramas im allgemeinen wie die der Shakespeareschen Dramatik im besondern förderten oder hemmten, ergibt sich bei einem Ueberblicke der Geschichte des englischen Theaters und der Stellung Shakespeares innerhalb dieser geschichtlichen Entwickelung. Martin Opitz hat zwei Dramen des Altertums übersetzt: die Antigone des Sophokles (1636) und Senekas Trojanerinnen (1625). So günstig, wie es in diesem Falle durch die Gleichstellung erscheint, war aber das Verhältnis zwischen beiden Dichtern keineswegs gestaltet. Wir brauchen uns nur zu erinnern, daß Lessing durch seine Sophoklesbiographie noch in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine Lücke in Bayles gelehrter Enzyklopädie ausfüllen wollte. Selbst Bayle hatte geglaubt, Sophokles ohne weiteres übergehen zu können. Lessing erst leitete mit starker Hand die sich sträubende dramatische Muse wieder hin zu Hellas' heiligen Altären, neben denen sich dann zum Erstaunen der französischen Aesthetiker auch ein Heiligtum für Shakespeare erhob. Das französische Drama, welches sich auf seine Klassizität und Aehnlichkeit mit den Griechen so viel zu gute that, hatte in Wirklichkeit, das zeigte Lessing dem verblüfften Publikum, nicht Sophokles, sondern den römischen Tragiker Seneka als seinen Schutzheiligen und Lenker verehrt und nachgeahmt. Vom Anbeginn der Renaissance an hatten viele Gründe zusammengewirkt, um eine richtige Erkenntnis des alten Dramas zu verhindern. Das Verständnis für diejenigen, welche im unmittelbaren Hinblicke auf eine kräftige Volksbühne für die Aufführung geschrieben hatten, war mit dieser von Religion und Sitte untrennbaren Bühne verloren gegangen. Das Buchdrama des Gelehrten konnten die Buchgelehrten jeder Zeit leichter würdigen. So wurde Seneka das Vorbild klassisch gesinnter Tragödiendichter. Aristophanes, der einzig uns erhaltene Vertreter der hellenischen Komödie, konnte vermöge der bei ihm so stark hervortretenden zeitlichen und Lokalfärbung für die neuere Dichtkunst vorerst überhaupt nicht in Betracht kommen. An seiner Stelle traten Plautus und Terenz, die Nachahmer der jüngeren attischen Komödie, ein. Die

griechischen Dramatiker in der Ursprache zu lesen, reichten Shakespeares Sprachkenntnisse keineswegs aus; in englischer Uebersetzung lagen ihm aber nur zwei griechische Dramen vor. Euripides' Phönikerinnen, an deren Uebersetzung sich zwei Jahrhunderte später Schiller abmühte, hatte der als Dichter und Theoretiker hervorragende Georg Gaskoigne 1566 unter dem Titel „Jokaste" in englische Blankverse übertragen. Es war derselbe Gaskoigne, der durch Uebersetzung von Ariosts Komödie i Suppositi Shakespeare eine Quelle für die Nebenhandlung in „der Widerspenstigen Zähmung" bot. 1572 gab er eine Sammlung einzelner übersetzter Stellen aus Ariost, Petrarka, Ovid und — Euripides heraus, „ein Blumenstrauß von hundert kleinen Poesien". Die lateinischen Uebersetzungen der Euripideischen Hekuba und Iphigenia von Erasmus hat Shakespeare schwerlich jemals in Händen gehabt. Schon mit größerer Wahrscheinlichkeit ließe sich dies von Buchanans lateinischer Bearbeitung der Euripideischen Alkeste und Medea vermuten, deren Sidney mit besonderem Lobe gedenkt. Euripides' Iphigenia dagegen hatte der volkstümliche Dramatiker Thomas Lodge ins Englische übertragen. Anders erscheint Shakespeares Verhältnis zu den römischen Dramatikern. Auf Terenz weist eine einzige, noch dazu nicht dem Dichter, sondern einer Schulgrammatik entnommene Anspielung hin, obwohl eine englische Uebersetzung der Andria bereits in Heinrichs VIII. Tagen vorhanden war. Der „Komödie der Irrungen" liegen nachweisbar die Menächmen des Plautus zu Grunde. Es ist wahrscheinlich, daß Shakespeare sein Jugendlustspiel geschrieben hat, ohne von William Warners Uebersetzung des plautinischen Stückes zu wissen, da diese erst 1595 gedruckt wurde. Hat er doch auch den Amphitruo des Plautus, vom dem, solange er lebte, keine Uebersetzung vorhanden war, für seine „Irrungen" benutzt. Plautus und Seneka nennt er im Hamlet (II, 4, 419), um die höchste Aufgabe für die lustige wie die ernste Schauspielkunst zu bezeichnen. „Hekuba die Troerin", d. i. Senekas Troades hat der Knabe Lucius in „Titus Andronikus" (IV, 1, 20) gelesen; das Stück mag wohl zu des Dichters eigener Schullektüre gehört haben. Von den Troades war übrigens bereits 1559 eine Uebersetzung von Jasper Heywood erschienen; 1566 waren sieben Senekasche Dramen englisch vorhanden. 1581 sammelte Thomas Newton die bis dahin erschienenen Uebersetzungen und gab sie unter dem Titel „Seneka: seine zehn Tragödien

ins Englische übersetzt", heraus. Eine ganze Reihe von Stellen in den verschiedensten Dramen Shakespeares (z. B. Hamlet, Makbeth, Julius Cäsar, Heinrich IV.) verraten deutliche Anklänge an die Lektüre Senekas. Wenn uns in Shakespeares römischen Tragödien echt antike Größe trotz aller englischen Lokalfarbe und chronologischen Verstöße anschaulich wird, so ist es sein Genius, der sich aus zum Teil recht unzureichenden Quellen doch zu einer höheren idealwahren Gesamtauffassung aufgeschwungen hat. Was er von antiken Tragikern kannte, und das war eben nur Seneka, hat ihm, alles gegeneinander abgewogen, ebensoviel geschadet als genützt. Gerade hier aber muß man Shakespeares poetischen Scharfblick, der schließlich eben doch nur den common sense des praktischen Engländers bewährt, bewundern. Er weiß die Geschmacksströmung, die nun einmal seine ganze Umgebung ergriffen hat, zu benützen, er wird eine Strecke weit von ihr mit fortgerissen, dann aber „steht er mannlich an dem Steuer"; Wind und Wellen müssen ihn fördern, er läßt sich und das Schiff seiner Kunst nicht willenlos von ihnen dahintreiben, wie es rechts und links um ihn manch andere thun.

Nicht zu unterschätzen ist der Einfluß, den die Schriften einzelner klassischer Autoren, unter ihnen allen vorzüglich die Ovids und Plutarchs auf Shakespeare ausübten. Bedeutsamer jedoch ward für den Dichter noch die weitverbreitete, festbegründete Herrschaft, welche das Altertum, und zwar ebenso oft auch ein Pseudoaltertum dem ganzen ästhetischen Sinne des Zeitalters aufgedrungen hatte. Wenn die Antike den scharfen trockenen Verstand der Politiker zu Vergleichen begeisterte, wie mußte sie erst auf die Phantasie der Künstler und der Frauen einwirken! Und nun auf eine gelehrte und eitle Frau, die zugleich Königin von England war, wie Elisabeth. Die Eigenschaft, auf welche sie am meisten, die Spanier und Papisten, wohl auch die Franzosen behaupteten, mit dem wenigsten Rechte stolz war, war ihre Jungfräulichkeit. Betrachtet man die Elisabethanische Litteratur und Festlichkeiten, so spielt diese königliche Eitelkeit darin eine große Rolle. Spenser feierte die jungfräuliche Feenkönigin. Der Renaissance lag ein Vergleich aus dem Reiche der antiken Mythologie doch näher. Hier begannen die mythologischen Spielereien, welche dann unter dem pedantischen Jakob I. und lebensfrohen Karl I. oft in den geschmacklosesten mythologischen Unfug ausarteten. Selbst Shakespeare hat es im

„Sommernachtstraum“ nicht verschmäht, den Gott Kupido in Thätigkeit zu setzen, der seinen Pfeil, natürlich erfolglos, auf die keusche Vestalin, die königliche Priesterin im Westen abschießt. Gebräuchlicher war es, die Jungfraunkönigin mit Diana und ihren Nymphen, mit Luna, Cynthia, Pallas und allen sonstigen keuschen Göttinnen zu vergleichen. John Lylys (1553—1606) dramatisches Talent ist keineswegs so unbedeutend, wie es die Langweile, die wir beim Lesen seiner Dichtungen ausstehen, gewöhnlich annehmen läßt. Im Gegenteile, es ist staunenswert, wie viel er aus seinem Stoffe zu machen wußte. Er ist vielleicht derjenige Dichter, welcher unter allen das Thema höfischer Schmeichelei am mannigfaltigsten und sinnreichsten zu variieren verstand. In der Geschichte des englischen Theaters müßten seine Dramen dem Stoffe nach eigentlich nur als eine einzige Verirrung von beispielloser Tollheit totgeschwiegen werden, wenn dieser Don Quixote nicht unglücklicherweise Schule gemacht hätte. Wollen wir hingegen den Einfluß der Altertumsstudien auf die höheren Gesellschaftsschichten des Elisabethanischen Englands kennen lernen, so wird Lyly zu einer höchst interessanten historischen Erscheinung. Seine Dramen „Endymion, der Mann im Mond“, „Galathea“, „die Frau im Monde“, „die Metamorphose der Liebe“ haben alle die Verherrlichung der maiden queen zu ihrem eigentlichen Inhalte. „Mydas“ hingegen soll zugleich eine Satire gegen Philipp II. enthalten. Die Deutungen im einzelnen sind ja meist sehr schwierig und zweifelhaft. Klar aber können wir aus diesen am Hofe aufgeführten mythologischen Spielen ersehen, wie völlig Elisabeth und ihre Umgebung sich in das Altertum eingelebt hatten. Es gewährte den Zuhörern eine naive Freude, wenn sie in dem Spiele von „Kampaspe“ nun die berühmten groben Antworten des Diogenes dem Sohne Philipps gegenüber von den Schauspielern vorgetragen hörten. Wir haben diese Sachen schon auf der Schulbank zum Ueberdruß kennen gelernt. In Elisabeths Tagen war dies alles noch mit dem Reize der Neuheit bekleidet. Man freute sich der neu erschlossenen Welt, der neu gewonnenen Bildung. Von der höfischen Kunst verlangte man, daß sie Hörer und Leser stets an den mühsam errungenen Bildungsschatz erinnere; die erlangten Kenntnisse sollten hier zugleich auf die Probe gestellt werden. Es war Poesie ausschließlich für die höhere gebildete Gesellschaft. Lyly hat sich der ihm gestellten Aufgabe mit großem Geschick

entledigt. Seine Dramen sind zwar vielleicht nicht so gelehrt wie die späteren Maskenspiele; und seine Prosa wird von der eleganten Glätte der Verse Ben Jonsons in Schatten gestellt. Lylys sieben Dramen haben indessen doch mehr ethischen und ästhetischen Gehalt als die Unmasse der folgenden Maskenspiele, wenn wir einige Arbeiten Ben Jonsons und Miltons Komus ausnehmen. Auch Shakespeare war in der Maske, der wir ja in der Geschichte des Theaters wieder begegnen werden, nicht eben glücklich. Das Maskenspiel von Ceres, Juno, Iris im „Sturme“ ist graziös; die Maske im „Zymbelin“, wo Jupiter als richtiger Deus ex machina herabschwebt, dagegen geradezu albern, ohne Zweifel nach Inhalt und Form das Schlechteste, was je aus Shakespeares Feder gekommen ist. Aber der herrschende Geschmack verlangte überall mythologische Erscheinungen. Man hatte so viel von den antiken Gottheiten gelesen, man wollte sie auch sehen. Wenn junge Leute in fröhlicher Stimmung vermummt ein Tanzfest besuchten, so ging ihnen voran ein

> Amor, blind und mit der Schärpe
> Wie ein Tartar mit buntem Lattenbogen,

der den „hergebeteten Prolog“, natürlich voll gewürzt von klassischen Anspielungen, sprach. In „Romeo und Julia“ scherzte Shakespeare über diese Sitte. Im „Timon“ ließ auch er die „Maskengesellschaft von Damen als Amazonen gekleidet“ unter der Führung Kupidos auftreten, wie am Schlusse von „Wie es euch gefällt“, Gott Hymen die drei Paare verbinden mußte.

Wenn die Königin, wie es so oft geschah, das Schloß eines ihrer Vasallen mit ihrem Besuche beehrte, so wurde sie von den Penaten des Hauses begrüßt und von Merkur in ihr Schlafgemach geleitet. Die Pagen waren als Dryaden, die Diener als Satyrn gekleidet, Garten und Park belebend. Auf der Jagd trat ihr im Parke Diana oder Sylvan entgegen, um sie als das Muster jungfräulicher Keuschheit zu preisen. Die Stadtbehörden machten es der Aristokratie nach. Als Elisabeth nach Norwich kam, trat auf Geheiß des Mayors Amor mit einer Schar anderer Götter ihr entgegen und überreichte ihr seinen goldenen Bogen, der gegen ihre unwiderstehlichen Reize nichts vermöge. Die Königin nahm diese Huldigung sehr gnädig auf. Die Vorliebe für klassische Anspielungen wurde oft genug lächerlich. Bei festlichen Gelegenheiten mußten selbst die

Pasteten, welche auf den Tisch kamen, mit mythologischen Schildereien verziert sein. Kreme und Torten zeigten Bilder aus den Metamorphosen oder einmal gar als Basrelief die Zerstörung von Troja. Die Spielereien lehren, mit welcher Leidenschaft man sich in den Aeußerlichkeiten der antiken Bildung gefiel; und man blieb doch nicht nur bei den Aeußerlichkeiten stehen. „Ein Fremder," sagt Harrison, dem wir eine wertvolle Beschreibung der ihn umgebenden englischen Welt verdanken, „welcher unvermutet an den englischen Hof kömmt, wird sich eher in den Saal einer Universität versetzt glauben, wo zahlreiche Hörer dem Vortragenden lauschen, als in das Schloß einer Königin."

Wenn sich in Shakespeares Werken auch gar keine Beweise dafür fänden, so wäre doch anzunehmen, daß auf ihn die klassische Atmosphäre, in der er teilweise lebte, ihre Wirkung ausgeübt habe, wie dies mehr oder weniger bei jedem bildungsfähigen Menschen der Fall gewesen sein müßte. Ob wir seine beiden epischen Gedichte oder den „Sommernachtstraum", die römischen Tragödien oder die englischen Königsdramen betrachten, überall werden wir daran erinnert, daß er mit seinen Lesern und Hörern die Vorliebe für klassische Reminiszenzen teilte. In seinen früheren Werken treten diese sogar etwas störend hervor; er zitiert nicht so viel Lateinisch, wie manche andere Dramatiker und selbst Marlowe es thun, aber immerhin mehr, als wir billigen können. In den späteren Dramen sind der Anspielungen weniger und die vorkommenden sachlich motiviert, dem Charakter des Sprechenden angepaßt. In „der Widerspenstigen Zähmung" soll Bianka in Sprachen und Philosophie unterrichtet werden. Es wird durchaus nicht als etwas Auffälliges dargestellt, wenn der werbende Tranio für die Erziehung der Töchter „die paar Bücher Griechisch und Latein" (II, 1, 101) zum Geschenk darbringt. Bianka ist indessen die einzige von allen Frauengestalten Shakespeares, deren gelehrte Bildung wir nachweisen können. Selbst die hochgebildete Porzia und die von Prospero unterrichtete Miranda verraten keine Sprachkenntnis, wie Königin Mary und Elisabeth sie besaßen und von ihrer Umgebung forderten. Das mag ja immerhin Zufall sein, vielleicht dürfen wir aber darin auch eine Absicht Shakespeares erkennen. Die Bildung der Hofkreise, in die Shakespeare als Schauspieler Einblick gewinnen konnte, ja mußte, hatte seit dem Beginne der achtziger Jahre ein ganz bestimmtes Gepräge erhalten; ein Gepräge, das auch

einzelnen Werken Shakespeares aufgedrückt ist, das er selbst aber bald als ein unechtes erkannte und ferne zu halten suchte, ohne daß ihm dies, sogar in seinen letzten Werken, immer gelungen wäre. Als ein Produkt der am Hofe Elisabeths angestrebten klassischen Bildung haben wir den Euphuismus zu betrachten.

Wie stark auch der Einfluß des Altertums im Zeitalter der Renaissance auf die Litteratur und Bildung der einzelnen Nationen wirken mochte, eine unbedingte Alleinherrschaft konnte er nicht einmal in Italien, viel weniger in andern Ländern ausüben. Die Geschichte der deutschen Litteratur vom Beginn des Renaissanceeinflusses bis auf die Tage der ersten romantischen Schule konzentriert sich schließlich in der Frage: wie kann eine Aussöhnung und Verschmelzung der antiken Elemente in unserer litterarischen Bildung mit den einheimischen, von Nationalität und Christentum bedingten Grundanschauungen erreicht werden? Goethes Dichtungen (Iphigenie) und Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtkunst haben für die deutsche Litteratur diese Lebensfrage befriedigend zum Abschlusse gebracht. Wir begegnen ihr aber auch in der Geschichte des englischen Theaters; Shakespeare war gezwungen, auch seinerseits ihr gegenüber Stellung zu nehmen. In den höfischen Kreisen der englischen Gesellschaft hat dies Problem durch den Euphuismus eine ganz eigenartige Gestaltung gewonnen. Die antiken Schriftsteller sind in England zugleich mit den italienischen Mode geworden. Platos Einfluß knüpfte an den von Petrarka ausgeübten an; die Lektüre Virgils ging mit derjenigen Ariosts Hand in Hand. Nicht minder eifrig als die alten Historiker und Machiavelli wurden des ritterlichen Froissarts Chroniken, die erst 1523 in einer neuen englischen Uebersetzung erschienen waren, gelesen. Während man sich an den Metamorphosen Ovids höchlichst erbaute, wurden Bandellos, Giraldo Cinthios Novellen und Boccaccios Dekamerone nicht vernachlässigt, und zugleich lehrten die Amadisromane und die Schäferdichtung des Spaniers Montemayor (1598 übersetzt) den neuesten Konversationston der Galanterie. Die Bildung, welche aus all diesen verschiedenartigsten Elementen hervorging, war eigentümlich genug. Man war aber stolz auf sie und freute sich ihres Besitzes. Wie weit man Sitte und Sprache durch die Lektüre gebildet hatte, wollte man im Umgange mit andern zeigen und sich von ihnen bewundern lassen. Feine, gezierte

Redewendungen wurden in Italien, Spanien, Frankreich und England — in Deutschland begann die Mode erst einige Jahrzehnte später — das unentbehrliche Kennzeichen eines gebildeten oder vornehmen Herrn, einer auf Geist Anspruch erhebenden Dame. Die Begeisterung für das neu entdeckte Altertum einerseits, die uns unglaublich erscheinende unbändige Freude an Konzettis, Antithesen, Wortspielen andrerseits bestimmte den Charakter der Rede, durch die man sich von den Ungebildeten unterscheiden wollte. Die preziöse Redeweise entwickelte sich zuerst in der höheren Gesellschaft, vor allem an den Höfen. Die Litteratur folgte den von der Gesellschaft ausgehenden Anregungen, die sie bald zu einem ganz bestimmten Stile weiter ausbildete. Wenn wir von Deutschland absehen, so ist diese Mode und litterarische Krankheit ungefähr gleichzeitig und in jedem Lande ziemlich selbständig aufgetreten. Ihre Quelle war auch eine gemeinsame. Wie verschieden sie heißen mögen, sie alle sind verwandte Erscheinungen, Auswüchse einer im Grunde lobenswerten Bestrebung des Renaissancezeitalters. In Italien war es der Dichter des Adone, der Ritter Marini, welcher die neue höfische Redeweise litterarisch endgültig fixierte, nachdem schon in Tassos Epos leise Vorzeichen dieser neuen Stilwandlung sichtbar geworden waren. So geschmacklos wie die Nachahmung des Marinismus diesseits der Alpen in den Dichtungen der zweiten schlesischen Schule sich breit machte, ist Marini selber nie geworden. Aber die unnatürlichen Gleichnisse, die schwülstigen Reden und mehr blendenden als naturwahren Schilderungen wurden zuerst doch von Marini selber als Zierden der Dichtung ausgegeben. Seine Sprache hat in den gewundenen Säulen seines Zeitgenossen Bernini ihr würdiges und charakteristisches Gegenstück gefunden. Wie in Italien nach Marini wurde die neue Ausdrucksweise in Spanien nach ihrem ersten litterarischen Vertreter Louis de Gongora y Argote (1561—1627) benannt. Der Marinismus in Italien und der Gongorismus oder estilo culto in Spanien unterscheiden sich hauptsächlich durch die Lebhaftigkeit und Farbenpracht, die der Südländer nie verleugnet, von dem in Frankreich blühenden style précieux. In Spanien ließ sich Kalderon zu weitgehenden Konzessionen an die Mode und Unnatur verleiten, der Molière in seiner köstlichen, litterarhistorisch unschätzbaren Komödie „les précieuses ridicules“ (1659), die noch heute auf allen französischen Bühnen lebendig ist, ein jähes Ende bereitete, indem er sie

der Lächerlichkeit überantwortete. Nicht ganz siebzig Jahre früher als Molière hatte Shakespeare dieselbe Mode, die uns in England eben als Euphuismus entgegentritt, angegriffen in seinem Lustspiele „die verlorne Liebesmühe". Doch war Shakespeare selbst wie seine ganze Umgebung noch viel zu sehr von dem Zauber dieses preziösen Stiles ergriffen, als daß er hätte eine ähnliche Wirkung wie Molière beabsichtigen oder gar erreichen können.

Alle Damen an Elisabeths Hofe, sagte Blount 1632 in seiner Ausgabe von Lylys Komödien, waren Lylys „Schülerinnen, und die Hofschönheit, die nicht im Stile des Euphues sprechen konnte, wurde ebensowenig beachtet, als wenn sie heutzutage nicht französisch parlieren könnte." Der Hofkomödiendichter John Lyly, Master of arts, gab im Jahre 1579 einen Roman heraus: „Euphues, die Anatomie des Witzes", welchem Titel er bei einer neuen Ausgabe 1581 noch hinzufügte: „sehr ergötzlich für alle Gentlemen zu lesen und höchst notwendig im Gedächtnis zu behalten, worin enthalten sind die Genüsse, welche dem Witze folgen in seiner Jugend durch die Ergötzlichkeit der Liebe, und die er erntet im Alter durch die Vollkommenheit der Weisheit." Der „Anatomie des Witzes" folgte bereits 1580 ein zweiter Teil „Euphues und sein England. Enthaltend seine Reise und Abenteuer, vermischt mit sonderlichen hübschen Unterredungen von ehrbarer Liebe, der Beschreibung des Landes, des Hofes und der Sitten dieser Insel. Ergötzlich zu lesen und durchaus ohne Aergernis zu betrachten: weshalb hier geringer Anstoß durch Leichtigkeit gegeben ist dem Weisen, und weniger Anlaß zur Liederlichkeit dargeboten dem Wollüstigen." Die beiden Titel enthalten zugleich eine, freilich höchst unzureichende Stilprobe. Eine richtige Vorstellung vom Euphuismus, wie die Schreibart Lylys und seiner Nachahmer nach diesen beiden Werken genannt wurde, zu geben, ist überhaupt nicht leicht. Walter Scott, der in seinem Romane „das Kloster" (1820) Sir Piercie Shafton als Vertreter des Euphuismus auftreten und sprechen ließ, hat damit kaum die Aehnlichkeit einer Karikatur erreicht. Der Höfling Osrick in Shakespeares „Hamlet" spricht im vollendeten Stile des Euphues; in der „Verlorenen Liebesmühe" wird bald im Ernste, bald im Scherze der Euphuismus angewendet. Don Adriano de Armado karikiert nach des Dichters Absicht durch Ueberfeinerung und Ueberladung den höfischen Modeton, wie nach

der entgegengesetzten Richtung hin in Pistol die rohe Karikatur desselben in der Nachahmung des ungebildeten Schwadroneurs erscheint. Weit öfter als solche künstlerische Verwertung des Euphuismus zur Charakterisierung einzelner Personen erscheint jedoch bei Shakespeare der Euphuismus einfach als solcher, d. h. der Dichter selbst im falschen Modegeschmack befangen. Viele der Stellen in Shakespeares Dichtungen, welche späteren Kritikern als unnatürlicher Schwulst und Phöbus Anstoß erregten, galten den Bewunderern Lylys sicher als besondere Schönheiten in den Werken des volkstümlichen Dramatikers. Es ist auffallend, daß Shakespeare, der offenbar frühe das Nichtige und Hohle der ganzen Richtung durchschaut hatte, sich doch nie ganz vom Euphuismus frei machen konnte; machte er damit gegen seine bessere Einsicht der vornehmen Mode Zugeständnisse, oder ließ sich der Stratforder Yeomanssohn von dem trügerischen Schimmer dieser Hofsprache doch immer wieder von neuem blenden? Die Frage kann gestellt, aber nach dem Stande unserer Shakespearekenntnis nicht beantwortet werden. Zum Euphuismus wurde er übrigens auch durch die Stoffquellen seiner Dichtungen immer wieder hingewiesen. Die Erzählung „Rosalynde“ von Thomas Lodge, nach der Shakespeare sein „Wie es euch gefällt“ schuf, erschien (1590) unter dem Titel „Euphues' goldnes Vermächtnis nach seinem Tode in seiner Zelle zu Silexedra aufgefunden“. Wie Lodge suchten viele andere ihre stilistischen Nachahmungen Lylys unter den Schutz seines Helden zu stellen. Nur von stilistischer Nachahmung kann die Rede sein. Denn wenn sonst ein „Sensationsroman“, wie man dem Erfolge nach Lylys Euphues nennen könnte, von der rüstigen Schar der Konkurrenten auch in Hinsicht der Handlung nachgeahmt wird, so wäre das bei Lylys Romanen kaum möglich gewesen. Das dürftige Gerippe einer Handlung ist vom stilistischen Schmucke so vollständig überdeckt, daß man schon kritisch zu Werke gehen muß, um es überhaupt noch zu entdecken. Der Erfolg des Buches war lediglich von seiner Stilistik abhängig. Für die Renaissancedichtung erscheint ein Zug von besonders typischer Bedeutung. „Da wohnte zu Athen ein junger Gentleman, der großes Vatergut besaß,“ lautet der erste Satz des Romans. Aus klassischem Lande bringt Euphues die feine Bildung, welche ihn auszeichnet, hin ins Elisabethanische England. Bei dessen Beschreibung fehlt es selbstverständlich nicht an offenem und verstecktem Lob und Preise für die jungfräuliche Königin, die in ihren italie-

nisch-klassischen Studien selber auf die Quellen hinweist, aus denen nicht nur Lylys Manieriertheit, sondern die ganze englische Renaissance ihre geistige Nahrung schöpfte.

V.

Die späteren Jahre von Shakespeares Aufenthalt in London.

Den idealen Boden, in dem Shakespeare, nachdem er einmal als Schauspieler und Schauspieldichter in London Fuß gefaßt hatte, wurzelte, haben wir kennen gelernt. Suchen wir nun auch den lokalen Hintergrund, auf dem er sich bewegte, uns vor Augen zu führen und das wenige, was wir von seinen menschlich bürgerlichen Verhältnissen wissen, dabei zu berichten.

Anknüpfend an Julius Cäsars Schilderung in den Kommentarien gibt Lylys Euphues eine Beschreibung Englands, welche ihn auch zur bedeutendsten der sechsundzwanzig Städte Englands, zu einer Charakteristik Londons führt. Das sei ein Platz, der sowohl durch Schönheit seiner Gebäude, als durch die unendlichen Reichtümer und Mannigfaltigkeit aller Dinge alle Städte der Welt überbiete, so daß man ihn das Vorratshaus und den Markt von ganz Europa nennen könne. „Hart an dieser Stadt fließt der berühmte Strom, die Themse genannt. Was kann es an irgend einem Orte unter dem Himmel geben, das nicht in dieser edlen Stadt zu verkaufen oder zu verleihen wäre? Es gibt dort verschiedene Hospitäler zur Erleichterung der Armen, zehn Dutzend schöne Kirchen für den Dienst Gottes, eine gloriose Börse, die man Royal Exchange nennt, in der sich Kaufleute aus allen Ländern, wo es irgend welchen Handel gibt, treffen. Und von all den wunderbaren und trefflichen Sehenswürdigkeiten ist keine so merkwürdig wie die Brücke, welche über die Themse führt, welche gleich einer fortlaufenden Straße ist, wohl angefüllt mit großen und stattlichen Häusern auf beiden Seiten und auf zwanzig Bogen ruhend, deren jeder von trefflichen Steinen im Quadrate aufgeschichtet, jeder sechzig Fuß Höhe und volle zwanzig Fuß Spannung zum nächsten hat.

„Nach diesem Orte (London) strömt das ganze Königreich zusammen, infolgedessen er so volkreich erscheint, daß man kaum glauben möchte, es gebe auf der ganzen Insel so viel Menschen, als man zuweilen in London sieht. Dies macht Gentlemen zuversichtlich und Kaufleute reich, Bürger zum Handeln und Gäste zur Kapitalsanlage geneigt, so daß die Ansicht herrscht, der größte Reichtum und Besitz des ganzen Reiches sei innerhalb der Wälle Londons gelagert."

In der That war London bereits im sechzehnten Jahrhundert die volkreichste Stadt Europas. In den früheren Jahren von Elisabeths Regierung schätzte man seine Einwohnerzahl auf noch nicht 200000; ein venetianischer Gesandtschaftsbericht spricht 1610 bereits von 300000. Die Weltmetropole war im Werden begriffen, wenn auch zwischen Shakespeares London und der modernen Millionenstadt wenig Aehnlichkeit besteht. Ein düstereres Ansehen als die Städte des Festlandes hatte London freilich schon damals. Seit 1232 bearbeitete man in England bereits die Kohlenlager, und als Shakespeare nach London kam, war der Kohlengebrauch überall in den Städten durchgedrungen. Die Themse dagegen zeigte noch nicht die trübe Schmutzfarbe, die sie später im Dienste von Industrie und Handel angenommen. Scharen von Schwänen waren auf ihr heimisch, und lebhaft war der Bootsverkehr zwischen den beiden, einzig durch die Londonbridge verbundenen Ufern. Am rechten Ufer erhoben sich die von den Stadtbehörden nicht geduldeten Theater; die meisten ihrer Besucher kamen auf Booten hinüber. Die Bootsleute (watermen) waren ungemein zahlreich; man berechnete ihre und der Fischer Anzahl auf 40000. Ihren ständig bis ins Theater schallenden Ruf „Eastward hoe!" haben Chapman und Marston zum Titel eines ihrer Dramen gewählt. Elisabeth und ihre Großen liebten es, in prachtvollen Gondeln Lustfahrten auf der Themse zu unternehmen. Shakespeare konnte vom Globetheater aus auf der Themse königliche Aufzüge sehen, die, an Kleopatras Fahrt auf dem Knidus erinnernd, zu deren Schilderung (Antonius und Kleopatra II, 2, 195 bis 223) das Vorbild bieten mochten. Auf der Londoner Brücke dagegen ragten noch die Fallgitter, auf deren Spitzen unter der Regierung der guten Königin Beß selten der Zierat mangelte — die Köpfe hingerichteter Hochverräter. Die humane Sitte, deren Shakespeare bei Yorks und Kliffords Tod gedenkt, konnte er hier noch regelmäßig vor seinen Augen ausgeübt sehen. Auch sonst war die Erinnerung an das

Mittelalter noch nicht aus der Stadt geschwunden. Noch war London eine mit Mauer, Graben und Türmen wohl befestigte Stadt. Der Verkehr fand zu Fuße, zu Pferd oder in Sänften statt. Unter Elisabeth kam die erste Kutsche nach England hinüber (1564), ohne daß die Sitte des Fahrens, gegen welche die Geistlichen als eine teuflische Neuerung predigten, sich verbreitet hätte. Dagegen waren die Engländer zum großen Verdrusse ihres Königs Jakob I. den Festländern im Gebrauche des Tabaks voraus. In den Barbierstuben, deren man 1614 in London 7000 zählte, wurde in der Kunst des Rauchens förmlicher Unterricht erteilt. Den deutschen Reisenden, die zahlreich London besuchten, denn schon berechnete man die jährliche Zahl der Fremden durchschnittlich auf 10 000, fiel doch der Unterschied der Sitten zwischen ihrer Heimat und England sehr auf. Die Fremden stellten ein nicht unbeträchtliches Kontingent zur Zahl der Theaterbesucher. 1596 kam der Gründer der „fruchtbringenden Gesellschaft", der edle Fürst Ludwig von Anhalt-Dessau, nach London. Fünfzig Jahre später brachte er sein Tagebuch in Reime und erzählte von London:

Hier sieht man viel Spielhäuser,
Darinnen man fürstellt die Fürsten, Könige, Kaiser
In rechter Lebensgröß, in schöner Kleiderpracht,
Es wird der Thaten auch, wie sie geschehn, gedacht.

Vielleicht waren es Shakespearesche Dramen, welchen diese Beschreibung galt. Die Schaulust der Engländer selbst war ungemein groß. Nach Elzes Berechnung wäre auf je sechzig Einwohner ein Theaterbesucher gekommen. Jedenfalls besaß London in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts im Verhältnis zu seiner Einwohnerzahl mehr Theater, als im 19. Jahrhundert, wenn auch damals mit den Theatern die Bärenzwinger und Hahnenkämpfe an Beliebtheit wetteiferten. Die Anhänger des Alten klagten zwar, daß dieser männliche, von Väterszeiten her beliebte Sport der Schauspiele wegen vernachlässigt würde. Elisabeth wurde sogar einmal eine Petition eingereicht, sie möchte doch die Bärenhetzen gegen die Konkurrenz der Schauspieler schützen. Blinde Bären wurden an Pfähle gebunden und mußten sich so gegen Hunde und Menschen verteidigen. Wenn sich das gequälte Tier losriß, die Frauen darüber quiekten und schrieen, daß es eine Art hatte, das, sagt der junge Schmächtig in den „lustigen Weibern" (I, 1, 306), „ist nun für mich just Speis' und Trank". Bärenhetzen,

Hahnen- und Wachtelkämpfe und Theatervorstellungen wurden von dem größten Teile des Publikums als ziemlich gleich hochstehende Vergnügungen betrachtet. Vergnügen aber wollte man sich. Der Wohlstand der Londoner Bürger war mächtig gestiegen, seit Elisabeth den deutschen Hanseaten ihre Vorrechte genommen hatte. Die Monopole, welche Elisabeth erst gegen das Ende ihrer Regierung auf die Klagen ihrer getreuen Unterthanen hin abschaffte, wurden zwar lästig empfunden, konnten aber das fortwährende Steigen der Wohlhabenheit nicht ernstlich hindern. Und da Englands wohlthätige Gesetze den Juden jeden Aufenthalt im Lande verwehrten, so konnte sich in der Nation selbst, die nicht in fremden Interessen ausgebeutet wurde, ein festbegründeter Wohlstand und Reichtum ansammeln.

Nach London strömte auf materiellem wie geistigem Gebiete alles zusammen. Elisabeth, so sparsam, ja geizig sie war, liebte selbst den Prunk und liebte es, ihre Großen zu ihren Ehren Verschwendung ausüben zu sehen. Bei ihrem Tode hinterließ die maidenqueen nur dreitausend vollständige Anzüge. Nach ihrem Beispiele wechselte die Mode fortwährend; die Kaufleute bereicherten sich, der Hofadel stürzte sich teilweise in Schulden. Wie im 18. Jahrhundert in Deutschland, erscholl damals in England die Klage, daß man aus aller Herren Ländern die Kleidertracht entlehne. Auch Shakespeare spottet in „Heinrich VIII.“ (I, 3) über französische Flitter und Federn, hohe Strümpfe, kurze Pluderhosen und den Heidenschnitt der Kleidung. Ebenso macht er sich in „Wie es euch gefällt“ über den aus der Fremde eingeführten Ehrenkodex lustig, mit dessen feiner Kenntnis er den Narren Probstein prunken läßt (V, 4). Das ganze idyllische Lustspiel enthält überhaupt eine mitunter scharfe Satire gegen das Hofleben. „Ich habe mein Menuett getanzt, ich habe den Damen geschmeichelt, ich bin politisch gegen meine Freunde gewesen und geschmeidig gegen meinen Feind, ich habe drei Schneider zu Grunde gerichtet, ich habe vier Händel gehabt und hätte bald einen ausgefochten.“ Das wird als Bild des vollendeten Hofmanns vorgewiesen. Und doch war der Schauspieler abhängig von der Gunst des Hofes und Adels, der ihn gegen die fromme Intoleranz der bürgerlichen Obrigkeiten schützte.

Zwischen der im Frühjahr 1585 im Stratforder Kirchenbuche verzeichneten Taufe von Wilhelm Shakespeares Zwillingen und der nächsten Erwähnung seines Namens in zeitgenössischen Berichten liegen volle sieben Jahre, die wir,

nur, unsicherer Tradition folgend, mit Wahrscheinlichkeiten ausfüllen konnten. Eine angebliche Urkunde, welche bereits im Jahre 1589 Shakespeare als Mitglied und Mitbesitzer eines Londoner Theaters erwähnt, ist als moderne Fälschung nachgewiesen. Erst 1592 erfahren wir authentisch, daß der Schauspieler Shakespeare sich auch mit Beifall als dramatischer Dichter versucht habe. In diesem Jahre starb in entsetzlichem, wenn auch nicht unverschuldetem Elend, der hochbegabte Dichter Robert Greene (geb. 1550?). Er hatte sich in Kambridge den Grad eines bachelor, in Oxford 1583 den eines master of arts erworben, inzwischen in Italien und Spanien auf längeren Reisen wilden Ausschweifungen gefrönt. Als Novellist hatte er bei stilistischer Anlehnung an Lyly doch mehr die italienischen Meister sich zum Vorbilde genommen. Seine Novelle „Pandosto oder der Triumph der Zeit" (1588) ist die Quelle von Shakespeares „Wintermärchen" geworden. Soviel wir wissen, ist er zuerst 1583 als Schriftsteller aufgetreten; von seinen Bühnenstücken sind nur sechs erhalten, er hat aber ohne Zweifel mehr zur Aufführung gebracht. Seine Dramen waren nicht nur sehr beliebt, sondern gehörten neben denen seiner Freunde Peele und Marlowe auch entschieden zum Besten, was die englische Bühne vor Shakespeare überhaupt aufzuweisen hatte. Auf seinem Totenbette nun verfaßte Greene die Schrift „für einen Groschen Witz (a groat's worth of wit) erkauft mit einer Million Reue", die nach des Dichters Tode sein Freund und Berufsgenosse Henry Chettle herausgab. Ein Abschnitt des Pamphletes trägt die Ueberschrift: „Jenen Gentlemen, seinen quondam Bekannten, die ihren Witz mit Verfertigung von Dramen (plays) vergeuden, wünscht Robert Greene eine bessere Beschäftigung und Weisheit, seinem Elend zu entgehen." Der Inhalt dieses Abschnittes eröffnet einen lehrreichen Einblick in das Leben der hervorragendsten dramatischen Dichter und ihre Beziehungen zu den Schauspielern.

„Wenn leidvolle Erfahrung euch, Gentlemen, zur Vorsicht bewegen oder unerhörtes Elend euch, auf eurer Hut zu sein, anflehen kann, dann werdet ihr, ich zweifle nicht, mit Bekümmernis auf eure verlorene Zeit zurückblicken und danach streben, eure Zukunft mit Reue auszufüllen. Verwundere dich nicht, denn mit dir will ich den Anfang machen, du berühmter Huldverleiher der Tragödianten (gracer of tragedians), daß Greene, der mit dir wie der Thor in seinem Herzen sprach: ‚es ist kein Gott', nun Ruhm gibt seiner Größe:

denn seine Gnade ist durchdringend, seine Hand liegt schwer auf mir, mit der Stimme des Donners hat er zu mir gesprochen, und ich habe gefühlt, er ist ein Gott, der seine Feinde zu züchtigen weiß. Warum sollte dein trefflicher Witz, seine Gabe, so verblendet sein, daß du nicht Ehre geben solltest dem Geber? Hast du pestilenzialische Machiavellische Politik studiert? O viehische Thorheit!" Nach einem längeren Preise der göttlichen Macht und Fürsehung spricht Greene von seiner eigenen Person. „Der Bruder deines teuflischen Atheismus ist tot, und in seinem Leben hatte er nie die Glückseligkeit, nach der er strebte, sondern wie er in Heuchelei begann, lebte er in Furcht und endete in Verzweiflung. Ich weiß, das geringste meiner Vergehen verdient diesen elenden Tod, aber der erkannten Wahrheit mit Willen widerstreben, dies ist ärger als alle Schrecken meiner Seele. Darum zögere du nicht, wie ich, bis du zu diesem äußersten Elende gelangt bist: denn wenig weißt du, wie du am Ende heimgesucht werden wirst." Marlowe, an den diese Worte gerichtet sind, ward einige Monate später beim Trunk im Streit um eine Dirne niedergestochen. Hierauf wendet sich Greene an den Pamphletisten und Dramatiker Thomas Lodge (oder Nash?).

„An dich wende ich mich, junger Juvenal, du beißender Satiriker, der jüngst mit mir gemeinsam eine Komödie schrieb. Süßer Junge, möchte ich dich beraten, laß dir raten und verschaffe dir nicht viele Feinde durch bittere Worte. Gehe gegen nichtige Menschen vor, denn du kannst es thun, keiner besser, keiner so gut: du hast eine Freiheit, alle zu tadeln und keinen zu nennen. Verstopfe seichtes Wasser, bis es sich ansammelt, und es wird wüten; trete einen Wurm, und er wird stechen: so tadle nicht die Gelehrten, die durch scharfe und bittere Verse gereizt werden, wenn sie deine zu große Freiheit im Tadel tadeln." Hierauf wendet er sich endlich an seinen Freund George Peele.

„Und du, nicht weniger verdienend, als die andern zwei, in manchem hervorragender, in nichts schlechter, gleich mir zu den äußersten Unterhaltsmitteln genötigt, dir habe ich etwas weniges zu sagen: und wäre es nicht ein götzendienerischer Eid, ich wollte bei St. George schwören, du bist eines besseren Geschickes unwürdig, da du von einer so niedrigen Stütze abhängig bleibst. Niedrig gesinnte Männer ihr alle drei, wenn ihr mein Elend euch nicht zur Warnung sein lasset: denn keinen von euch suchten jene Rüpel so wie mich auszunützen;

jene Puppen meine ich, die aus unserem Munde sprechen, jene Fratzen, gehüllt in unsere Farben. Ist's nicht seltsam, daß ich, dem sie doch alles verdankten, von ihnen auf einmal vergessen bin, nicht wahrscheinlich, daß ihr, denen sie alles verdankten, wäret ihr im gleichen Falle wie ich jetzt, beide vergessen würdet? Ja, traut ihnen nicht, denn da ist jetzt so eine aufgeschossene Krähe, durch unsere Federn geschmückt, der mit seinem ‚Tigers Herz in Spielers Haut gesteckt‘ (a tiger's heart wrapt in a woman's hide im dritten Teile „Heinrichs VI." I, 4, 137) sich einbildet, er habe ebensogut das Zeug, einen Blankvers herauszubombasten, wie der Beste von euch: und da er so ein absolutes Johannes-Faktotum ist, so ist er seiner eigenen Meinung nach der einzige Shake-scene (Bühnenerschütterer) in einem Lande. O daß ich euch bewegen könnte, euren seltenen Witz auf vorteilbringenderen Wegen wandeln zu lassen. Mögen diese Affen nachahmen, was ihr Vortreffliches geleistet, aber nie wieder eure bewunderten Erfindungen kennen lernen. Ich weiß, der beste Haushälter von euch allen wird nie ein Wucherer werden, und der gütigste von jenen allen wird sich niemals als gütige Pflegerin erweisen. Drum sucht euch bessere Meister, solange ihr es vermöcht, denn jammerschade ist es, wenn Leute von so seltener Begabung vom Gefallen solch roher Knechte (grooms) abhängig sein sollten."

Als dies Pamphlet erschien, hielt man in den litterarischen Kreisen Londons den Satiriker Thomas Nash, der nicht grundlos den Namen des englischen Aretino führte, für den wahren Verfasser. Die Angriffe des toten Greene müssen bei vielen böses Blut gemacht haben, denn Nash verwahrte sich sofort energisch gegen den Verdacht, bei diesem „schäbigen, trivialen, verlogenen Pamphlete" die Hand mit im Spiele gehabt zu haben. Allein auch Henry Chettle, der Herausgeber, hielt es für gut, seine Stellung zu den Angriffen des Pamphlets genauer zu bestimmen. Noch im selben Jahre (1592) erklärte er in der Broschüre „Kind Harts Dream", keinen von denen, die an der Schrift Aergernis genommen hätten, gekannt zu haben, und an der Bekanntschaft des einen von ihnen (Marlowe?) liege ihm auch für die Zukunft nichts. „Den anderen (Shakespeare?) schonte ich damals nicht so sehr, wie ich seitdem wünsche es gethan zu haben. Ich habe die Hitze lebender Schriftsteller gemäßigt" — Chettle war früher Buchdrucker gewesen und auch als solcher Herausgeber von

Greenes Pamphlet — „und hätte, besonders in einem solchen Falle, meine eigene Diskretion brauchen können, da der Autor tot war. Es thut mir deshalb so leid, wie wenn der Originalfehler mein eigener Fehler gewesen wäre, da ich nunmehr nicht nur selber den Anstand seines Benehmens (civil demeanour) kennen gelernt habe, und wie ausgezeichnet er in seiner Profession (in the qualitie he professes) sei, sondern außerdem auch von mehreren verehrungswürdigen Männern (divers of worship) mir die Rechtlichkeit seiner Handlungsweise, welche für seine Ehrenhaftigkeit (honesty) zeugt, wie die witzige Anmut seiner Schriften, die für seine Kunst zeugt, bekundet worden ist."

Da Lodge und Peele in Greenes Pamphlet nicht beleidigt wurden, so können, der eine und der andere, die daran Aergernis nahmen, füglich nur Marlowe und Shakespeare sein. Marlowe nun war nicht Schauspieler, und „witzige Anmut (facetious grace)" kann auch der begeistertste Verehrer Marlowes dem Verfasser des Tamburlaine und Faust nicht nachrühmen, wohl aber dem Dichter der 1592 noch neuen „Verlorenen Liebesmühe". Ist aber erst die Beziehung beider Stellen auf Shakespeare sichergestellt, und nur Hyperkritik könnte dies bestreiten, so haben wir hier die wichtigsten Aufschlüsse über ihn und seine Stellung, welche uns überhaupt aus dem Munde von Zeitgenossen erhalten sind. Aus Greenes Angriff und Chettles Entschuldigung ergibt sich uns für die Biographie Shakespeares folgendes als Thatsache:

Mit Widerwillen sehen die älteren Dichter, welche ihrerseits nicht ohne Mühe sich Marlowes Bühnenreform anbequemt hatten, einen Schauspieler im Marloweschen Blankverse Dramen schreiben, welche in so hohem Grade den Beifall des Publikums finden, daß die bisher auf Greene und seine Freunde angewiesenen Komödianten im Vertrauen auf den neuen Bühnendichter, ihren Genossen, ihren alten Förderern wenig Rücksicht und Dankbarkeit zeigen, was freilich auch zu keiner Zeit als eine Tugend der Schauspieler hätte gepriesen werden können. Im Beginne der neunziger Jahre hat dieser Schauspieler-Dichter bereits eine bedeutende, von allen anerkannte Stellung im Theaterleben der Hauptstadt eingenommen. Als Schauspieler wird er vortrefflich (excellent) genannt, als Dichter wegen seiner Anmut (grace) gepriesen. Zugleich tritt aber noch ein weiterer, höchst bemerkenswerter Zug hervor. Die anderen Playwrighters,

Greene und Marlowe an ihrer Spitze, sind verrufen wegen ihres dissoluten Lebenswandels. In gemeinster Gesellschaft treiben sie sich umher, sind in ewiger Geldnot und sterben in Elend und Laster. Shakespeares tadelloses bürgerliches Benehmen wird im Gegensatze hierzu von angesehenen Männern, offenbar von solchen, die außerhalb der Theater- und Schriftstellerkreise stehen, nachdrücklich bezeugt, sobald ein litterarischer Angriff auf ihn stattfindet. Und in einer ungemein fehdelustigen, zu Satire und Pasquille geneigten Schriftstellerwelt, in der nicht leicht ein Dichter unbehelligt leben konnte, hat nach Chettles Rückzug keiner jemals mehr sich einen offenen Angriff gegen Shakespeare erlaubt. Die feindseligen Anspielungen, welchen wir allerdings noch öfters begegnen, sind rein litterarischer Art und verhältnismäßig sehr harmlos, während aus Greenes Pamphlet doch die Anschuldigung der unerlaubten Benutzung der Werke anderer herausgelesen werden kann. Für Shakespeares Biographie dürfen wir überhaupt auch die, wenn der Ausdruck gestattet ist, negativen Dokumente nicht übersehen. Wenn wir von dem unordentlichen Leben, der litterarischen Skandalsucht der meisten übrigen Bühnendichter hören, von Shakespeare dagegen uns selbst die Klatschsucht nichts derartiges zu erzählen weiß, so ersetzt dies Fehlen von Nachrichten uns bis zu einem gewissen Grade positive Berichte. Hätte Shakespeare sich Aehnliches wie Marlowe, Nash oder Greene zu schulden kommen lassen, so würde uns das ebensogut von ihm wie von den andern überliefert worden sein.

Wenn uns Greenes Pamphlet Shakespeare im Jahre 1592 als beliebten Dramendichter vorführt, so zeigt uns die Eintragung seines „Titus Andronikus" in die Buchhändlerregister des folgenden Jahres, daß ein Verleger bereits hoffen konnte, der Name des Dichters werde Käufer anlocken. Ob diese erste angekündigte Ausgabe eines Shakespeareschen Dramas wirklich zustande kam, ist uns unbekannt. Die älteste auf uns gekommene Ausgabe eines echt Shakespeareschen Dramas ist der Druck vom dritten Teile „König Heinrichs VI.", der 1594 arg entstellt und verstümmelt im Verlage von Thomas Millington erschien; zwei Jahre früher hatte Eduard White das doubtful play „Arden von Feversham" in den Buchhandel gebracht. Im selben Jahre aber, in dem ein Druck von „Titus Andronikus" geplant wurde, hat Shakespeare selbst sein Epos „Venus und Adonis" herausgegeben und dem Grafen von Southampton

gewidmet. Diese Widmung (1593) und jene der Lukretia (1594) sind die beiden einzigen erhaltenen Dokumente in Prosa, in welchen Shakespeare von sich und seinen Werken offen spricht; das Testament enthält ja nur formelle und geschäftliche Mitteilungen.

„Ich weiß nicht," hebt die Widmung von „Venus und Adonis" an, „wie ich verstoße, indem ich meine ungefeilten (unpolished) Zeilen Eurer Lordschaft widme, noch wie die Welt mich beurteilen wird, daß ich zur Stütze für eine so geringe Last eine so starke Stütze wähle; doch wenn nur Euer Ehren Ergötzung zu finden scheinen, so halte ich mich selbst für höchlich gepriesen und gelobe alle müßigen Stunden wohl in acht zu nehmen, bis ich Euch mit einer ernsteren Arbeit Ehre gemacht habe. Sollte jedoch der erste Erbe meiner Einbildungskraft sich mißgestaltet erweisen, so würde es mich mit Kummer erfüllen, daß er einen so edlen Paten hatte, und nie wieder würde ich ein so unfruchtbares Land bestellen, in der Furcht, es möchte stets eine schlechte Ernte gewähren. Ich überantworte es Eurem ehrenwerten Ueberblicke und Euer Ehren der Befriedigung Eures Herzens, das, ich wünsche es, jederzeit Euren eigenen Wünschen und der Welt hoffnungsvoller Erwartung entsprechen möge. Euer Ehren in aller Unterthänigkeit (duty) William Shakespeare."

Schon diese erste Dedikation weicht durch ihren gesetzten, von Schmeichelei verhältnismäßig freien Ton, der am Schlusse sogar herzlich ausklingt, von dem gewöhnlichen Stil solcher Widmungen auffallend ab. Noch mehr wird diese Abweichung vom üblichen in der Widmung der Lukretia bemerklich:

„Die Liebe, die ich Eurer Lordschaft weihe, ist ohne Ende: deshalb ist diese Schrift ohne Anfang nur ein überflüssiger Teil von ihr. Die Gewähr, die ich von Eurer ehrenwerten Gewogenheit besitze, nicht der Wert meiner ungebildeten Zeilen, versichert ihnen Aufnahme. Was ich geleistet habe, gehört Euch; was ich leisten werde, gehört Euch, denn in allem, was ich habe, bin ich Euch ergeben. Wäre mein Wert größer, so würde auch die Leistung meiner Pflicht größer erscheinen; inzwischen, wie es einmal ist, gehört es Eurer Lordschaft, welcher ich langes Leben wünsche, durch alle Glückseligkeit verlängert. Eurer Lordschaft in aller Unterthänigkeit William Shakespeare."

Wissenschaftliche wie poetische Werke einem vornehmen Gönner zu widmen, war in der englischen Litteratur zu Elisabeths und Jakobs I. Zeiten ebenso allgemeine Sitte wie in

der französischen Litteratur in Ludwigs XIV. Tagen. Nicht nur verlieh die Voransetzung eines geachteten Namens dem Buche selbst einen gewissen Schutz und sicherte ihm Beachtung, die Widmung war es, von welcher der Autor seinen materiellen Lohn erwartete. In den meisten Fällen zahlte nicht der Verleger dem Autor eine Summe, sondern zum Danke für die Widmung erhielt er vom Gefeierten ein Geschenk. Der erscheinenden Bücher waren so viele, daß es nicht immer leicht für den Verfasser war, jemanden zu finden, dem er sein Werk widmen durfte. Der für Widmungen übliche Preis war nicht bedeutend, in der Regel wurden fünf Pfund, wohl auch etwas, aber nicht viel darüber gegeben. Daß Southampton sich dem Dichter gegenüber nicht mit dieser gewöhnlichen Abfindungssumme begnügt habe, beweist eben die zweite Widmung. Große und ungewöhnliche Zeichen von Gunst und Freundschaft hat der Graf von Southampton Shakespeare erwiesen; diese Angabe Rowes wird wohl auf gutem Grunde beruhen. Ob aber Davenants Erzählung, der Graf habe Shakespeare einmal tausend Pfund geschenkt, als er gerne einen großen Landkauf gemacht hätte, für wahr gelten darf, läßt sich schwer entscheiden. Die Frage, wie denn Shakespeare eigentlich zu seinem Reichtume kam, wäre mit der Annahme von Davenants Bericht freilich leicht beantwortet, aber die Summe erscheint für die damaligen Zeiten doch fabelhaft hoch. Die englische Litteraturgeschichte weiß zwar von ähnlichen Schenkungen zu erzählen; damit ist aber für den einzelnen Fall noch nichts erwiesen. Shakespeares Land- und Hauskäufe begannen übrigens erst mit dem Jahre 1597, so daß wir in dem von Davenant erwähnten Geschenke keinesfalls die unmittelbare Belohnung für die beiden Widmungen erblicken dürfen. Für gewiß darf angenommen werden, daß Shakespeares Verhältnis zu Southampton über das der gewöhnlichen Gönnerschaft hochgeborner Mäcenaten hinausging. Man braucht nur eine der vielen gleichzeitigen Widmungen zu lesen, um ihren gewaltigen Abstand von Shakespeares Dedikationen zu empfinden. Nicht eine einzige läßt sich entdecken, in welcher bei ähnlichem sozialem Rangunterschiede der Schriftsteller so einfach und herzlich warm zu seinem Patrone spricht. Er unterschreibt sich nicht einmal, wie es doch die Sitte verlangte, als servant. Heinrich Wriothesly, Graf von Southampton, war, als der dreißigjährige Shakespeare ihm „Venus und Adonis“ widmete, zwanzig Jahre

alt und weilte seit vier Jahren in London. Sein Stiefvater war Sir Thomas Heneage, der als treasurer of the chamber vielfach mit den bei Hofe auftretenden Schauspielern zu thun hatte. Southampton selbst hegte auch noch einige Jahre später eine ungewöhnlich starke Vorliebe für das Theater. Als er 1599 bei Elisabeth eben in Ungnade gefallen war, vertrieb er sich die Zeit, da er in London blieb, mit dem täglichen Besuche der verschiedenen Schauspielhäuser. Die Bekanntschaft Shakespeares mit dem jugendlichen Pair des Reiches hat so durchaus nichts Auffallendes. Southampton seinerseits hat sich zu allen Zeiten und in schwierigen Lagen als einen edlen Charakter und mehr als gewöhnlich begabten Geist bewährt, so daß wir ihm Verständnis und Achtung für des Dichters Werke und Person wohl auch in höherem als dem Durchschnittsgrade zutrauen dürfen. Kunst und Wissenschaft hat er gerne beschützt. Florio, der ihm 1598 die „Welt von Worten“ widmete, sagt in der Dedikation, die auch wegen ihrer Verschiedenheit von Shakespeares Ausdruck verglichen werden mag: „In Wahrheit, ich anerkenne eine völlige Schuld, nicht nur meiner besten Kenntnisse, sondern von allem; ja von mehr, als ich weiß oder Eurer gütigen Lordschaft leisten kann, in deren Sold und Schutz ich einige Jahre lebte. Aber sowohl mir als mehreren andern hat der glorreiche und gnädige Sonnenschein Euer Ehren Licht und Leben eingeflößt.“ Hat Florio bei diesen „mehreren andern“ an Shakespeare gedacht? Wir wissen es nicht zu sagen; aber gewiß hat Shakespeare es schmerzlich empfunden, als sein hoher Gönner, in Essex' unglücklichen Aufstandsversuch verwickelt, zum Tode verurteilt wurde und erst von Jakob I. wieder in Freiheit gesetzt ward. Man will Shakespeares spätere Verstimmung mit diesen politischen Ereignissen in kausalen Zusammenhang bringen. Soll doch auch Essex selbst, welcher als der einzige thatkräftige Freund des verhungernden Dichters der Faerie Queene in litterarischen Kreisen hoch geehrt wurde, Shakespeare Gunst erwiesen haben. Ohne persönliche Veranlassung würde Shakespeare den irischen Statthalter kaum in einem der Prologe zu „Heinrich V.“ erwähnt haben. Aus der Widmung, welche die Herausgeber der ersten Folio (1623) an „das höchst edle und unvergleichliche Brüderpaar“ Wilhelm Graf von Pembroke und Philipp Graf von Montgomery richteten, erfahren wir, daß auch diese beiden Shakespeare viel Gunst erwiesen und seine Arbeiten geschätzt haben.

In dasselbe Jahr, in welches die erste Veröffentlichung von „Venus und Adonis" fällt, verlegen auch mehrere der Biographen, die an Shakespeares italienische Reise glauben, dies Ereignis. So völlig willkürlich und unerweisbar die Annahme von Shakespeares Aufenthalt in den Niederlanden und Deutschland erscheint, ebenso gewiß erscheint mir seine Reise nach Oberitalien. Ein eigentlicher Beweis läßt sich freilich auch hierfür nicht erbringen. Denn wenn wir die wunderbar italienische Lokalfärbung im „Kaufmann von Venedig" und „Othello" hervorheben, so wird man nicht ohne Berechtigung dagegen auf Schillers Wiedergabe der schweizerischen Landschaft verweisen, die er doch nur aus Büchern und Goethes Erzählung kannte. Auch Shakespeare war in der Lage, aus Schriften und Berichten von Augenzeugen sich eine Anschauung Venedigs zu erwerben. Der Sitte, nach Italien zu reisen, ward bereits erwähnt. Wir wissen, daß englische Dichter und Schauspieler, denen nur sehr geringe Mittel zu Gebote standen, die Reise, welche zum großen Teile zu Fuße zurückgelegt werden konnte, ausführten. Lyly, der sein ganzes Leben lang mit Not zu kämpfen hatte, Greene, Daniel, Rich, Nash, Gabriel Harvey haben alle ihrer Sehnsucht nach dem Heimatlande Ariosts und Petrarkas Genüge gethan. Sollte es Shakespeare nicht dahin gezogen haben, der seinen Holofernes in der „Verlorenen Liebesmühe" ausrufen läßt:

> Venetia, Venetia,
> Chi non ti vede, non ti pretia.

Den Dramen eine Lokalfärbung zu geben, war in der Elisabethanischen Zeit nicht gewöhnlich; Ben Jonson versuchte eine solche durch das Studium italienischer Werke zu erreichen, ohne daß es ihm damit gelungen wäre. Der Vergleich mit dem Tell ist also nicht ganz anwendbar. Zudem zeigt Shakespeare eine Lokalkenntnis im einzelnen, die nur eigener Augenschein in Venedig ihm lehren konnte. Seine Aeußerungen über Giulio Romano stimmen ganz merkwürdig zu dem Charakter von dessen Kunstwerken. Man hat gegen Shakespeare einen Vorwurf erhoben, daß er den Maler zum Bildhauer gemacht habe, denn von plastischen Werken Romanos ist nichts bekannt. Aber Romanos Grabschrift in Mantua rühmt ihn als Maler, Bildhauer und Architekten. In keinem Shakespeare zugänglichen Buche war eine ähnliche Mitteilung enthalten. Die Grabinschrift stimmt auffallend mit Shakespeares lobender Charak-

teristik im „Wintermärchen“ überein. Während man nicht einen einzigen Grund namhaft machen kann, der gegen die Wahrscheinlichkeit einer italienischen Reise Shakespeares spräche, macht sich eine ganze Reihe gewichtiger Gründe für eine solche geltend. Was sie für Shakespeares Entwickelung und in seinem Lebensgange bedeutete, läßt sich freilich auch nicht annähernd feststellen, da wir nicht wissen, wann sie stattgefunden, welche Stücke vorher, welche nachher entstanden sind. Nur von „Othello“, dem „Kaufmann“ und „Wintermärchen“ läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß sie jedenfalls nach einer etwaigen italienischen Reise entstanden sein müssen. Auch von „der Widerspenstigen Zähmung“ wäre man geneigt, das Nämliche zu behaupten; in diesem Falle würde die herkömmliche chronologische Einreihung des wenig bedeutenden Lustspiels freilich in Zweifel gezogen werden müssen. Knight und Elze lassen Shakespeare seine italienische Reise im Jahre 1593 antreten, einem Zeitpunkte, in welchem der Pest wegen die Theater in London geschlossen waren. Da nun einmal gewisses über den Zeitpunkt der Reise sich nicht ausfindig machen läßt, so möchte ich wenigstens eine Vermutung aussprechen. Die Schließung der Theater wegen der Seuche hatte bereits im Herbste 1592 einmal stattgefunden; im Frühjahre 1593 erfolgte die Eintragung von „Venus und Adonis“ in die Buchhändlerregister. Für die Abfassung seiner epischen Arbeiten ist Shakespeare also jedenfalls die Unterbrechung der schauspielerischen Thätigkeit zu gute gekommen. Solche Unterbrechungen sind aber auch später noch zuweilen eingetreten. Wir haben schon bemerkt, wie auffallend es ist, daß Shakespeare nach zwei gelungenen Versuchen von der epischen Kunstdichtung Abschied nahm. Wie, wenn beide Gedichte auf der italienischen Reise entstanden und teilweise vollendet worden wären? Dann würde das Verstummen Shakespeares in der Folgezeit sich sehr natürlich erklären. Die freie Reisestimmung und die Eindrücke der italienischen Natur und Kunst wiederholten sich nicht wieder, so konnte auch die unter diesen Einflüssen entstandene Dichtung keine Fortsetzung finden. Wie nahe einzelne Szenen sowohl wie der ganze Grundton in „Venus und Adonis“ sich mit den Gemälden italienischer Maler berühren — hat doch Tizian „Venus und Adonis“ gemalt —, ist oft genug hervorgehoben worden. Wer dächte bei der „nackten Schönen auf weißem Linnen“ (V. 398) nicht an Tizians und Bordones Bildnisse, die eine solche darstellen? In dem ganzen

Gedichte fühlt man den Eindruck, den während seiner Entstehung Shakespeare von der bildenden Kunst empfangen hat.

Noch von einer andern Reise Shakespeares hat man gesprochen. 1589 und 1599 spielten englische Truppen in Perth und Edinburg. Im letzteren Jahre war es indessen nicht Shakespeares Gesellschaft, die vor dem Schottenkönig ihre Vorstellungen gab, und welche Gesellschaft es gewesen, die zehn Jahre früher im Norden ihr Glück versucht hatte, wissen wir nicht. Dagegen hat 1601 in der That die Truppe des Lord-Kammerherrn, der Shakespeare angehörte, in Aberdeen gespielt. Wir haben keinen Grund, zu bezweifeln, daß Shakespeare sich unter den wandernden Schauspielern befunden habe; doch ist es ebensogut möglich, daß nur ein Teil der Gesellschaft die Reise unternommen hatte, und Shakespeare zu den Zurückgebliebenen gehörte. Was man von der schottischen Lokalfärbung im „Makbeth" zum Beweise vorbringen wollte, ist bedeutungslos. Von einer Zusammenstellung des „Makbeth" mit dem „Kaufmann" und „Othello" kann in Bezug auf Lokalfärbung gar keine Rede sein.

1594 begann der Bau des Globustheaters, an dem der gewöhnlichen Annahme nach Shakespeare als einer der Gründer stark beteiligt war. 1596 soll Shakespeare in der Nähe des Globustheaters in der Vorstadt Southwark gewohnt haben, während wir ihn zwei Jahre später im Londoner Kirchspiel St. Helens Bishopgate nahe bei Krosby Hall finden, wo er mit der ziemlich hohen Summe von 5 Pfd. 13½ Sh. eingeschätzt wurde. 1600 hatte er das Kirchspiel bereits wieder verlassen. Jedenfalls muß er sich bereits vor 1596 in guten Vermögensverhältnissen befunden haben, denn in diesem Jahre begann er eine Angelegenheit zu betreiben, die ihm offenbar Herzenssache war, ohne bedeutende Geldopfer aber gar nicht zu erreichen war. Die Shakespeares rühmten sich selber, von Heinrich VII. den Adel erhalten zu haben, konnten dies jedoch mit nichts beweisen. Offenbar auf Betreiben und mit Unterstützung seines Sohnes begann John Shakespeare 1596 beim Wappenamte um die Anerkennung seiner Ansprüche und Verleihung eines Wappens zu petitionieren. Gegen die Geschäftsführung des Wappenkönigs Sir William Dethick wurden in der Folge mannigfache Klagen laut, die endlich zu seiner Absetzung führten. Auch die Anerkennung der Forderung John Shakespeares scheint nicht ganz durch legale Mittel erreicht worden zu sein. Ueber

jenen alten Bosworthkämpfer ließ sich nichts Sicheres beibringen; die Verwandtschaft mit den altadligen Ardens, auf die man sich stützte, hätte höchstens zu gunsten Wilhelm Shakespeares sprechen können. Von ihm, dem Schauspieler, durfte indessen offiziell in dieser Angelegenheit nicht die Rede sein, wenn sie zum erwünschten Ende gelangen sollte. So wurde John Shakespeares frühere Stellung als Friedensrichter hervorgehoben, die aber nur, wenn er sie kraft königlicher Vollmacht innegehabt hätte, hier in Betracht kommen konnte. Allein John Shakespeare hatte bloß als städtischer Bailiff dies Amt ausgeübt. Schließlich verstieg man sich selbst zu der direkten Unwahrheit, den Shakespeares sei schon vor zwanzig Jahren ein Wappen erteilt worden. Welche Mittel nun auch angewandt sein mochten, 1599 ward dem Stratforder Yeoman die Berechtigung der Wappenführung vom Heroldsamte für ihn und seine Nachkommen zuerkannt. Shakespeare gehörte nun der Gentry an, er war jetzt gleich Friedensrichter Schaal „ein Edelmann von Geburt, der sich ‚Armigero‘ schreiben konnte, auf jeden Schein, Quittung oder Obligation ‚Armigero‘“. Das Bestreben, durch Wappenverleihung Aufnahme in die Gentry zu finden, war gerade in Shakespeares Tagen allgemein. „Wer immer,“ berichtet Harrison, „die Landesgesetze studiert, wer an der Universität sich der Buchgelehrsamkeit befleißigt, den ärztlichen Beruf oder freie Künste treibt, außer Landes in den Kriegen als Hauptmann Dienste gethan oder zu Hause guten Rat gegeben, durch den er seinem Gemeinwesen diente, dem wird, wenn er ohne Handarbeit leben kann und dabei imstande ist, Lasten und Ansehen eines Gentlemans zu tragen und zu wahren, für Geld Adel und Wappen von den Herolden verliehen — die in der Urkunde nach Gewohnheit geleistete Dienste und alte Abstammung und viele lustige Dinge vorschützen —, und auf so billige Weise kommt er dazu, Master genannt zu werden, was der Titel ist, den man Esquires und Gentlemens gibt, und von da an gilt er für immer als Gentleman.“ Diese Schilderung trifft auch bei Shakespeare zu. Sein Wappen ward gebildet von einem nach oben gerichteten Speere mit silberweißer Spitze in goldenem Feld auf schrägem roten Balken; als Helmkrönung (crest) diente ein Falke mit ausgebreiteten Schwingen, der mit einer seiner Krallen einen silbernen Speer aufrecht hielt; non sanz droict lautete die dazu gehörige Devise. Von dem Rechte, das Wappen der Ardens hiermit

zu verbinden, machte der Dichter keinen Gebrauch. Das durch ihn geadelte väterliche Wappen dagegen ward auf seinem Grabmal angebracht und hat in der Folge unzählige Male auf den Ausgaben der Werke geprangt, deren Spiel und Verfertigung dem Dichter selber bei Lebzeiten die Erwerbung des Wappens unmöglich gemacht hätten. Nicht von den auf dem Festland geltenden demokratischen Anschauungen des neunzehnten Jahrhunderts ausgehend darf man Shakespeares nachdrückliches, nicht immer ganz innerhalb der Rechtsschranken bleibendes Streben nach Aufnahme in die Gentry beurteilen. Der konservative Sinn des Engländers legt noch immer, wie wir dies an Walter Scott und Tennyson sehen, auf Rang und Wappen ein größeres Gewicht, als andere Völker thun; vielleicht können wir auch sagen, er hat den Mut, einen Ehrgeiz offen einzugestehen, von dem andere ebensowenig frei sind, aber sich dessen schämen. Shakespeare fühlte, besonders seit er mit Mitgliedern der höchsten Aristokratie verkehrte, aufs drückendste den Makel seiner sozialen Stellung. Er mußte im Umgange mit den Southamptons, Pembrokes u. a. erkennen, in wie viel höherem Grade es dem ersten Stande der Nation leichter sei, sich eine humanistisch freie, harmonische Ausbildung anzueignen, wie dem in einengendem Berufe sich abquälenden. Aehnliches hat noch im achtzehnten Jahrhundert Goethe empfunden, in seinem „Wilhelm Meister" ausgesprochen und anschaulich zur Darstellung gebracht. So rasch als möglich wollte Shakespeare sich die materiellen Mittel erwerben, die ihm gestatteten, frei und unabhängig zu leben. Ein angesehener Landbesitzer in seiner Vaterstadt zu werden, dahin ging von der Mitte der neunziger Jahre an sein Bestreben. Aber nicht als Parvenu wollte er gelten. „Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt!" Shakespeare lebte jedenfalls des guten Glaubens an jenes vom ersten Tudor verliehene Wappenrecht seines Hauses. In ihre alten Rechte wollte er seine Familie wieder eingesetzt wissen; sie sollte ihre Stellung in der Warwickshire Gentry einnehmen und über die Mittel gebieten, sie mit Würde auszufüllen. Wen sein liberales Gewissen drängt, dem Dichter daraus einen Vorwurf zu machen, der möge eben bedenken, daß Shakespeare durchaus nicht liberal und demokratisch im modernen Parteisinne war. In Goethe regte sich gelegentlich der demokratische Zug der neuen Zeit, wenn er beteuerte, die Klasse von Menschen, welche man die niedere nenne, sei gewiß vor Gott die höchste; in ihr seien doch alle Tugenden bei-

sammen. Eine solche Aeußerung wäre bei Shakespeares Verehrung der edeln Geschlechter seines Landes ganz undenkbar. Es ist wohl zu beachten, daß er bei den Klagen über den Makel seines Berufes durchaus nicht an eine Rehabilitierung des Schauspielerstandes in der öffentlichen Meinung denkt; Emanzipationsideen lagen ihm ganz fern. An den sozialen Anschauungen will er nicht rütteln, sich aber aus dieser Lage befreien, die er überaus drückend als „Pöbeldienst“ empfand.

Verklaget ihr Fortuna! Sie zumal
Trägt der Verirrung (harmful deeds) Schuld, die so mich beugt:
Sie ließ zu leben mir nicht andre Wahl
Als feiles Brot, das feile Sitten zeugt.
Drum ist mein Name wie mit Schmach gebrannt,
Mein ganzes Wesen schwärzte mein Beginnen,
Wie wohl das Handwerk schwärzt des Färbers Hand:
Mitleidig helft mir neues Sein gewinnen.
Als Kranker will ich mich vor Essigtrinken
Nicht scheu'n, noch was das Uebel mag zerteilen:
Das Bitterste soll mich nicht bitter dünken,
Nicht Qual auf Qual, die Heilung noch zu heilen.

Es kommt uns unglaublich vor, aber in einer trüben Stunde hat der Autor des „Hamlet“ und „Falstaff“ erklärt:

Mich fesselt Scham ob dem, was ich geleistet (bring forth).

Zwar waren die Schauspieler, welche im Dienste eines Nobleman oder gar of her Majesty the queen selber standen, von der sozialen Mißachtung keineswegs wie die vom Gesetz verfolgten strolling Players betroffen. Nichtsdestoweniger konnte der Dichter John Davies 1603 in einem Sonette Burbage und Shakespeare beklagen, deren reines edles Blut durch die Bühne einen Makel erleide, während sie selber doch beide edel von Geist und Gemüt (generous in mind and mood) seien. Aehnlich hatte Henry Chettle 1592 in seinem „Kind Hearts Dream“ im allgemeinen Klage geführt, welch widerwärtigen Erniedrigungen die Schauspieler durch ihren Beruf ausgesetzt seien. Der Schauspielerberuf sicherlich, vielleicht auch das Dichten von Schauspielen, war für Shakespeare nur Mittel zum Zweck, eine angesehene bürgerliche Stellung sich zu erwerben. Der Schauspieler sollte dann über dem Gentleman vergessen werden, das Wappen den Dichterlorbeer verdecken. Wenn Shakespeare diesen Endzweck auch fest im Auge behielt, so schließt dies ja keineswegs aus, daß er doch, von

einem inneren, ihm selbst nicht klaren Drange angetrieben, in dem geschmähten Berufe zur Feder gegriffen hat. Es wäre vollkommen widersinnig, zu denken, daß Shakespeare, der von „des Dichters Aug' in schönem Wahnsinn rollend" spricht, im Schaffen nicht auch Begeisterung dem Talente beigesellt hätte. Vermögen konnte er sich indessen als Dichter in gar keinem Falle erwerben. Es steht uns ein Einblick in die Lebensverhältnisse der meisten gleichzeitigen Dramatiker offen: nicht ein einziger hat es zu halbwegs erträglichem Wohlstande gebracht. Dagegen haben die meisten Schauspieler, die sich etwas über das Mittelmäßige erhoben, Vermögen erworben, wenn auch nicht so großes wie Shakespeare. Sie scheinen im allgemeinen auch ein gesetzteres Leben als die in ihrem Solde stehenden Dichter geführt zu haben. Natürlich wird nur der erstere Umstand von den grollenden Dichtern erwähnt. Zwei Studenten, die Schauspieler werden wollen, wird in dem vielgenannten Stücke „die Rückkehr vom Parnaß" zugerufen: „Seid lustig, Jungens; was das Geldmachen betrifft, habt ihr euch dem allervortrefflichsten Berufe in der Welt zugewendet; von Nord und Süd kommen sie, Geld in unser Schauspielhaus zu tragen." Viel schärfer klingt dies Thema in einem Pamphlete an, in dessen Worten man unmittelbare Anspielungen auf Shakespeare, ob mit Recht oder Unrecht, möchte ich nicht entscheiden, finden wollte. Der gehängte Dieb gibt da einem wandernden Schauspieler den Rat, nach London zu gehen. „Wenn du dann deinen Beutel wohl gestopft fühlst, so kaufe dir einen Herrensitz im Lande, damit, wenn du des Spielens überdrüssig bist, dein Geld dir zu hoher Würde und Ansehen verhelfe; denn ich habe in der That von einigen gehört, die recht ärmlich nach London zogen und dort mit der Zeit ganz unbändig reich geworden sind."

Shakespeare hatte die Einnahmen als Dichter und die viel höheren als Schauspieler zugleich. Dies reicht aber keineswegs hin, seinen rasch ansteigenden Wohlstand zu erklären. Er wird außerdem noch, obwohl man dies neuerdings ernstlich in Zweifel gezogen hat, auch einer der Mitbesitzer des Theaters gewesen sein, Sozietär, wie die hervorragenden Mitglieder des Théâtre Français es sind, eine Einrichtung, welche die schauspielerischen Aktionäre des sogenannten „Deutschen Theaters" in Berlin ja vor kurzem nachzuahmen suchten. Bereits in Shakespeares Tagen hatte die kaufmännische Spekulation das Theater

auszubeuten begonnen, und wenn es auch noch keine ehrenwerten Gründer von Aktientheatern gab, so hat es doch übertragbare Anteilsscheine gegeben. Shakespeare hat es jedenfalls in ganz merkwürdiger, bei einem Dichter fast einziger Art verstanden, sich Geld zu machen. Die idealgesinnten Deutschen, welche es Richard Wagner nicht verzeihen können, daß er nicht gleich Mozart und H. v. Kleist halb zu Tode hungerte, mögen denselben Vorwurf mit viel mehr Grund auch gegen Shakespeare erheben, der mit allen Mitteln danach strebte, sich vor dem Lose Spensers und Greenes zu bewahren.

1596 hatte Shakespeare seinen Vater zu Schritten beim Heroldsamte veranlaßt. Im folgenden Jahre streckte er ihm das Geld vor, um den seit Jahren eingeschlafenen Prozeß gegen die Lamberts wegen der Herausgabe von Asbies beim Kanzlergericht, dem kostspieligsten in England, wieder aufzunehmen. Es handelte sich um ein Erbgut, das im Besitze der Familie erhalten werden sollte. Beide Bestrebungen ergänzen sich; doch wissen wir nicht, ob auch die letztere erfolgreich war. Bei dieser sich bethätigenden Gesinnung Shakespeares mußte es ihn doppelt hart treffen, als sein einziger Sohn Hamnet 1596 starb. Unterm 11. August verzeichnet das Stratforder Kirchenbuch das Begräbnis von „Hamnet Filius William Shakespeare". Ob es dem Vater möglich war, am Totenbette seines Sohnes zu stehen; inwieweit die immer mehr zunehmende ernste Stimmung, ja zeitweise Verbitterung des Dichters von diesem schweren Verluste mitbewirkt wurde, wir können es nicht sagen. In den Klagen Konstanzes um den ihr entrissenen Arthur wollte man Shakespeares Schmerz um Hamnet heraushören. Das erscheint denn doch höchst fraglich. Um eigenes Seelenleiden des Dichters zu verraten, sind diese witzigen Klagetiraden bei allem poetischen Glanze doch zu sehr im Modestil des Euphuismus gehalten. - Wie gebeugt Shakespeare auch durch des Sohnes Tod sein mochte, seine Pläne gab er nicht auf. Es scheint, er ging mit dem Entwurfe um, nun für eine seiner Töchter eine Art Fideikommiß zu gründen. Ostern 1597 bereits begann er mit dem Ankaufe von New Place, dem größten und schönsten Hause in Stratford, seine Grunderwerbungen. Es war ein ansehnliches Haus von Holz und Ziegelstein, das Shakespeare für 60 Pfd. erwarb und im folgenden Jahre etwas umbauen ließ. Nachdem er sich nach Stratford zurückgezogen, wohnte er bis an sein Ende in New Place. Ungefähr gleichzeitig mit dem Hause

muß er sich auch Ackerland gekauft haben, denn als im Winter 1597/98 der Magistrat des herrschenden Getreidemangels halber die Vorräte der einzelnen Bürger verzeichnen ließ, ward Wilhelm Shakespeare als Besitzer von 10 Quarters Getreide und Malz angeführt. Nur zwei Stratforder besaßen größere Vorräte als er. Später kaufte Shakespeare einige an New Place anstoßende Gärten, so daß diese Besitzung allein ihn zu einem der angesehensten Bürger des kleinen Städtchens machte. Die Stratforder müssen von dem Reichtume ihres Mitbürgers auch 1598 bereits eine große Meinung gehabt haben, denn am 24. Januar schrieb der Stratforder Abraham Sturley seinem in London weilenden Freunde Richard Quiney, man habe gehört, ihr Landsmann Mr. Shakespeare wolle in einigen Aeckern bei Shottery oder in der Umgebung Geld anlegen. Er halte es für gut, ihn auf die Stratforder Zehnten aufmerksam zu machen. Quiney könne Shakespeare darüber Aufschlüsse geben, und mit seinen Freunden werde ihm der Abschluß des Geschäftes schon gelingen. Für ihn würde es vorteilhaft und für die Stratforder eine große Wohlthat sein. Shakespeare hat sich erst sieben Jahre später auf dies Geschäft eingelassen, aber man sieht aus diesem Briefe, daß seine Landsleute schon früher nicht minder gut von ihm selbst als von seinem Beutel dachten. Am 4. November kam Sturley nochmals Quiney gegenüber auf „unsern Landsmann Shakespeare" zu sprechen. Er habe gehört, Mr. William Shakespeare wolle ihnen Geld leihen, des sei er auch wohl zufrieden, möchte aber erst die näheren Bedingungen hören. Es handelt sich um 30 bis 40 Pfd. zu Geschäften. Welcher Art diese waren, erhellt aus den Aeußerungen des frommen Schreibers nicht. Derselbe R. Quiney, an den diese beiden Schreiben gerichtet sind, muß schon damals in näheren Beziehungen zu dem Dichter, dessen Tochter später die Frau von Quineys Sohn Thomas wurde, gestanden haben; am 25. Oktober richtete er, wieder in London weilend, „an seinen liebenden Freund und Landsmann" folgende Zeilen:

„Liebender Landsmann, ich bin so dreist und erbitte von Euch, als einem Freunde, mir Eure Hilfe von XXX Pfd., wofür Mr. Bushells und ich, oder Mr. Myttens mit mir Euch Sicherheit leisten. Mr. Roßwell ist noch nicht nach London gekommen und ich bin gedrängt. Ihr erweist mir einen großen Freundschaftsdienst, indem Ihr mir von allen

Verpflichtungen, die ich in London schulde, helft, ich danke Gott, und verschafft meinem Innern Ruhe, das sich durch Schulden gedrückt fühlt. Ich bin im Begriffe, zu Gericht zu gehen, und hoffe auf Antwort für die Erledigung meiner Geschäfte. Ihr sollt durch mich, so Gott will, weder Kredit noch Geld verlieren; und überzeugt Euch jetzt nur selbst davon, wie ich hoffe, und Ihr braucht keine Angst zu haben, sondern mit herzlicher Dankbarkeit werde ich meinen Termin halten und Euren Freund zufriedenstellen, und wenn wir weiter handeln, sollt Ihr Euch bezahlt finden. Meine Zeit befiehlt mir, zum Schluß zu eilen, und so überlasse ich das Eurer Sorge und erhoffe Eure Hilfe. Ich fürchte, ich werde diese Nacht nicht von Gericht zurückkommen. Eilt. Der Herr sei mit Euch und uns allen, Amen."

Der Brief, der mehr Andeutungen als volle Klarheit über manche Verhältnisse gibt, verdiente kaum die Mitteilung, wenn der tückische Zufall von all den vielen Briefen, die von bedeutenden und unbedeutenden Zeitgenossen an Shakespeare gerichtet worden sind, nicht ihn allein uns aufbewahrt hätte. Ebenso erwähnt kein erhaltener Brief der Zeit Shakespeare außer Sturleys zwei eben zitierten und einem von Richard an Adrian Quiney, wahrscheinlich ebenfalls 1598, gerichtetem Schreiben. „Wenn Ihr," heißt es da, „mit Wm. Sh. einen Handel schließt oder Geld dafür empfangt, so bringt Euer Geld nach Hause."

Es fehlt viel, daß man aus diesen vier Briefen einen klaren Einblick in die Verhältnisse gewinnen könnte. So viel aber läßt sich mit Sicherheit erkennen, daß der Dichter Shakespeare in einem uns höchlich befremdenden Umfange in die verschiedenartigsten Geldgeschäfte verwickelt war. Schon in Greenes Pamphlet scheint der Ausdruck „Wucherer" (usurer) nicht absichtslos so zu stehen, daß man ihn auf den Shakescene beziehen könnte. Noch herrschte vielfach die mittelalterliche Ansicht vor, daß es Christen unerlaubt sei, Geld auf Zinsen auszuleihen. Philipp Sidney hat, wie sein Testament ausweist, diese Auffassung mit Shakespeares „königlichem Kaufmann Antonio" geteilt. Shakespeare selbst dagegen war anderer Ansicht; sein Testament zeigt, daß er zu dem üblichen Zinsfuß von 10 Prozent Geld ausgeliehen hatte. So sonderbar es vorkommen muß, der Dichter des Shylock scheint durch Geldverleihen und Zinsennehmen, das er geschäftsmäßig betrieb, sich einen guten Teil seines Reichtums erworben zu

haben. Es hatte alles auf den Dichter selbst Bezug, wenn sein Hamlet bei Betrachtung eines Schädels (V, 1, 112) sagt: „Dieser Geselle war vielleicht zu seiner Zeit ein großer Käufer von Ländereien, mit seinen Hypotheken, seinen Besitztiteln, seinen Grundzinsen, seinen Kaufbriefen, seinen Gewährsmännern, seinen gerichtlichen Wiedererstattungen." Shakespeare befaßte sich mit dem allem; aber es zeigt, daß die Freiheit seines Geistes diesen eifrig betriebenen materiellen Sorgen nicht zum Opfer fallen konnte, wenn er seinen Prinzen weiter sprechen läßt: „Ist dies der letzte Grund seiner Grundzinsen und die Wiedererstattung seiner Wiedererstattungen, rechnet man den Grundzins rechnenden Schädel so in schmutzigen Grund? Werden ihm seine Gewährsmänner nichts mehr von seinen erkauften Gütern gewähren, und zwiefache Gewährsmänner noch dazu, als die Länge und Breite von ein Paar Kontrakten? Sogar die Uebertragsurkunden seiner Ländereien könnten kaum in diesem Kasten liegen, und soll der Eigentümer selbst nicht mehr Raum haben?" Nicht der uninteressanteste von Shakespeares Charakterzügen, die wir zu erkennen vermögen, ist es, daß er, aufs lebhafteste und tiefste von der Hinfälligkeit und Nichtigkeit alles Irdischen durchdrungen, die Güter dieser Welt doch nach ihrer Brauchbarkeit zu schätzen wußte. Der pessimistische Ernst des Denkers beeinträchtigte nicht die Energie und freudige Thatkraft seines Handelns. Die weiten Königreiche, die er im Gebiete des Geistes und der Poesie besitzt, hindern ihn nicht, in der realen Welt sich, wie der Angelsachse es so treffend ausdrückt, sufficient elbowroom zu erobern.

In Stratford und in London führte er bald anwesend, bald durch Stellvertreter Prozesse. Im Jahre 1604 verfolgte er einen Gläubiger Namens Philipp Rogers wegen einer Schuldklage von 1 Pfd. 15 Sh. 10 d. für geliefertes Malz. 1609 strengte er den Schuldprozeß gegen John Addenbrooke an wegen der Summe von 6 Pfd. 24 Sh. und hielt sich, da der Schuldner flüchtig gegangen war, an dessen Bürgen. 1612 endlich wurde er wegen der Stratforder Zehnten, die er im Juli 1605 gemeinsam mit Thomas Kombe gepachtet hatte, in einen größeren Prozeß vor dem Kanzlergericht verwickelt. Shakespeare hatte als Pachtsumme 440 Pfd. zu bezahlen gehabt. Daneben gingen größere Grundbesitzerwerbungen in Stratford und Umgebung. So erwarb er im Mai 1602 von John und William Kombe 107 Morgen Ackerland im Kirchspiel Altstratford für die

Summe von 300 Pfd. Wahrscheinlich hat er bei diesem und andern Geschäften sich des Beistands seines Bruders Gilbert bedient. Im September des gleichen Jahres erwarb William Shakespeare, Gentleman, das Getleysche Haus und Grundstück in Walkerstreet, New Place gegenüber. Gleichzeitig kaufte er von Herkules Underhill Gärten im Werte von 60 Pfd. Alle diese Ankäufe in Stratford offenbaren Shakespeares unablässig verfolgten Plan, als einer der größten oder gar der bedeutendste Grundbesitzer dort zu leben. Wenn er dagegen noch am 10. März 1613 in Gemeinschaft mit dem Schauspieler John Heminge und einigen Bürgern ein Haus in der Nähe des Blackfriartheaters kaufte, so zeigt dies, daß er auch seine Beziehungen in London damals noch nicht völlig abgebrochen hatte. Von den auf ihn entfallenden 140 Pfd. des Kaufgeldes zahlte Shakespeare nur 80 Pfd. und verpfändete für den Rest das Grundstück auf zehn Jahre an John Robinson. Um alle diese Käufe, und nach ihnen Shakespeares Vermögensverhältnisse richtig zu beurteilen, müssen wir uns vergegenwärtigen, daß der Geldwert seit jener Zeit um mehr als fünfmal so viel gesunken ist. Eine Summe von 300 Pfd. in Elisabeths Tagen entspricht einer solchen von 1600 in der Gegenwart. Es läßt sich demnach nicht verkennen, daß Shakespeare mit dem materiellen Erfolge seiner Arbeiten, den er anstrebte, ebenso zufrieden sein durfte wie mit dem ideellen, den weder er noch einer seiner Zeitgenossen in seiner ganzen Ausdehnung ahnen konnte.

An Anerkennung für seine dramatischen Leistungen haben es übrigens auch diese nicht fehlen lassen. Thomas Nash freilich beklagte, daß Shakespeare statt in der Manier der Italiener in Epen und Sonetten weiter zu dichten, seine Zeit, nur um zu leben, mit dem Anfertigen von Schauspielen verderbe. Ein maßgebenderer Richter, wie Francis Meres dagegen, dessen Urteil über Shakespeares Kunstdichtungen bereits angeführt ward, fährt nach dem Lobe derselben fort: „Wie Plautus und Seneka unter den Lateinern als die Besten für komische und tragische Dichtung geachtet werden, so ist unter den Engländern Shakespeare für beide Arten der Bühnendichtung der Vortrefflichste; Zeugnis dessen für Komödie seine ‚Edelleute von Verona‘, seine ‚Irrungen‘, seine ‚Verlorene Liebesmühe‘, seine ‚Gewonnene Liebesmühe‘, sein ‚Mittsommernachtstraum‘ und sein ‚Kaufmann von Venedig‘; für Tragödie sein ‚Richard II.‘, ‚Richard III.‘, ‚Heinrich IV.‘, ‚König Johann‘, ‚Titus Andronikus‘ und sein ‚Romeo und Julia‘.

„Wie Epitus Stolo sagte, daß die Musen, wenn sie lateinisch sprechen wollten, mit Plautus' Zunge reden würden, so sage ich, daß die Musen mit Shakespeares fein ausgefeilter Sprache sprechen würden, wenn sie englisch sprechen wollten."

Ein höheres Lob konnten des Dichters Zeitgenossen ihm gar nicht erteilen, als daß sie ihn mit Plautus und Seneka, die Shakespeare selbst als das Aeußerste aller dramatischen Kunst rühmt, verglichen. John Davies gab einigen Versen die Aufschrift „an unsern englischen Terenz Mr. Will. Shakespeare", und John Weever erwähnte 1599 in einem Epigramm „Ad Gulielmum Shakspeare" neben den beiden epischen Werken des „honigzüngigen" Dichters auch „Romeo, Richard und mehrere deiner Sprossen, die ich nicht zu nennen weiß". Mit einer Anspielung auf Romeos Sonett (I, 5, 105) rühmte er:

> Ihr süßes Reden, ihrer Schönheit Macht
> Sagt, Heil'ge sind's, auch bei unheil'gem Handeln,
> Huld'gung wird ihnen tausendfach gebracht.
> Wenn deine Kinder Liebesglut verzehrt:
> Umarm' die Muse, Shakespeare, daß dein Stamm sich mehrt.

In dem gleichen Jahre mit diesem Epigramm erschien „Romeo und Julia" das zweite Mal im Druck, ein doppelter Beweis für die außerordentliche Beliebtheit, der sich diese Dichtung erfreute. Von den übrigen Dramen, die Meres nennt, lagen 1598 im Druck bereits vor: von den Komödien nur „Verlorene Liebesmühe"; von den Tragödien „Richard II.", „Richard III.", der erste Teil „Heinrichs IV.", vielleicht auch „Titus Andronikus". Die Komödie „Gewonnene Liebesmühe" ist uns wahrscheinlich unter anderem Titel („Ende gut, Alles gut"?, „der Widerspenstigen Zähmung"?) verborgen, doch erhalten. Im Drucke bereits vorhanden, wenn auch nicht von Meres genannt, waren der zweite und dritte Teil „König Heinrichs VI.". Nach dem Jahre 1598 erschienen noch zu Shakespeares Lebzeiten von Komödien in erstem Druck: „der Kaufmann von Venedig", „Sommernachtstraum", „Viel Lärm um Nichts" 1600; „die lustigen Weiber von Windsor" 1602; „Troilus und Kressida" 1609; von Tragödien und Historien: der zweite Teil „Heinrichs IV." und „Heinrich V.", sowie die uns erhaltene erste Ausgabe von „Titus Andronikus" 1600; „Hamlet" 1603 und „König Lear" 1608. Erst 1622 folgten dann noch der erste Druck des „Othello" und 1631 die erste

Einzelausgabe von „der Widerspenstigen Zähmung". Wie berühmt Shakespeare als Verfasser des auch von andern Dichtern vielfach als Tragödie behandelten „Richards III." war, zeigen Verse in Christopher Brookes 1614 veröffentlichtem Gedichte „der Geist Richards III.", in welchem dieser von seinem Sänger spricht:

> Der meinen Ruhm enthüllt auf Klios Schwingen,
> Des Zauber dem Vergessen mich entriß,
> Der, auf der Musen Berg von mir zu singen,
> Mein Los von seiner Feder schildern ließ,
> Des Wort vom Helikon manch Bächlein springen,
> Das durst'ge Volk mit Nektar tränkend, hieß:
> Ruhm kröne seinen Stil, Lorbeer sein Haupt;
> Preis zoll' ihm jeder, den kein Neid ihm raubt.

Wichtig für unsere Kenntnis Shakespeares ist das Jahr 1594. Erst für dies Jahr wird uns authentisch bezeugt, was wir nur mit Wahrscheinlichkeitsgründen, allerdings unabweisbaren, bereits für die früheren Jahre angenommen haben, nämlich daß Shakespeare der Schauspielergesellschaft angehörte, die den Titel the Lord Chamberlain's Servants führte und deren hervorragendstes Mitglied Burbage war. Nach einem von Halliwell aufgefundenen Dokumente hat Shakespeare mit dieser Truppe im Frühjahre 1594 vor der Königin zu Greenwich gespielt. 1598 war er bei der ersten Aufführung von Ben Jonsons „Jedermann in seiner Laune", welche von seiten der Lord-Kämmerers Truppe veranstaltet wurde, beteiligt. Zugleich erfahren wir, welch hohes Ansehen Shakespeare bei seinen Kameraden genoß. Ben Jonson, der durch Mißerfolge zum Aufgeben seiner Schauspielerlaufbahn sich gezwungen sah, hatte nun als dramatischer Anfänger der Kammerherrntruppe seinen „Everyman in his humour" eingereicht. Das Stück sollte bereits als unbrauchbar zurückgeschickt werden, als Shakespeare zufällig das Manuskript in die Hand bekam, darin blätterte und, sofort den Genius des Autors erkennend, seinen Einfluß für die Aufführung des abgewiesenen Dramas einsetzte. So kam denn eines der berühmtesten Lustspiele, welche die englische Litteratur überhaupt kennt, auf die Bühne und in den Besitz von Shakespeares Truppe. Ben Jonson hat den Dank an seinen geliebten Shakespeare (my beloved) 1623 in würdiger Weise abgetragen, da er der ersten Sammlung von dessen Werken seinen bewundernden Hymnus auf den süßen Schwan vom

Avon voranschickte. Das persönliche Verhältnis zwischen beiden Dichtern war ein freundschaftliches. Man müßte Ben Jonson für ebenso dumm wie perfid halten, wenn man seinen poetischen und prosaischen Beteuerungen gegenüber an der Aufrichtigkeit seiner Neigung für Shakespeare, den Menschen, und Achtung vor Shakespeare, dem Dichter, zweifeln wollte. Und nicht ohne ein ethisches Moment ist diese Freundschaft, die bei aller weitreichenden Verschiedenheit doch auch in manchem zu Vergleichungen mit dem Freundschaftsbunde zwischen Goethe und Schiller auffordern kann. Von Natur waren Shakespeare und Jonson wie Goethe und Schiller zum Gegensatze geschaffen. Ihn zu überwinden erforderte sittliche Kraft. Nur Achtung und Verständnis für das so verschiedene, selbständige Wesen des andern konnte zu einem günstigen Verhältnisse führen; für jeden war dabei Selbstüberwindung unentbehrlich. Während jedoch Goethe und Schiller auch im Gebiete der Kunst die Gegensätze ihrer Naturen in einer höheren Einheit zusammenwirken ließen, scheint zwischen Jonson und Shakespeare die Versöhnung der Gegensätze nur im Leben stattgefunden zu haben. Zwei einander feindliche Bestrebungen in der Litteratur fanden in den beiden gleichzeitig wirkenden Dramatikern ihre Verkörperung, ihren höchsten Ausdruck. Das national volkstümliche und das gelehrt klassische Ideal wurde von je einem der beiden Dichter vertreten. Die Geschichte des englischen Dramas zeigt uns, daß im Renaissancealter diese Gegensätze nicht wohl ausgeglichen werden konnten. Daß jeder Dichter nichtsdestoweniger die eigentümlichen Vorzüge des andern bewunderte, ist eigentlich alles, fast mehr, als man von ihrer geschichtlichen Stellung erwarten konnte. Durch die Sachlage begründet aber ist es, wenn der gelehrte Dichter, der sich auf Theorie und autoritative Beispiele des Altertums stützt, zugleich auf die volkstümlichere Kunst des andern hie und da vornehm herabblickt. Er erkennt dessen Talent an, möchte es jedoch eben deshalb für die klassizistischen Grundsätze, denen er selbst folgt, gewinnen. Fassen wir dabei auch noch die andern Verhältnisse ins Auge. Ben Jonson, der selbst als Schauspieler mißfallen hatte, grollte natürlich allen Schauspielern, denen es besser glückte. Seine eigenen, nach allen theoretischen Vorschriften tadellosen Dramen fielen zum Teil bei der Aufführung durch. Trotz aller mühsam erworbenen Gelehrsamkeit und fleißigen Arbeitens konnte er nie die materielle Not völlig überwinden. Er hielt

sich jedenfalls für einen noch viel bedeutenderen Dichter, als er in Wirklichkeit einer war, und nun mußte er, den harten Kampf ums Dasein kämpfend, gewahren, wie dieser Schauspieler Shakespeare trotz seiner geringen lateinischen und noch geringeren griechischen Kenntnisse mit seinen regellosen Werken nicht nur Beifall und Ehre fand, sondern auch rasch Vermögen und bürgerliches Ansehen gewann. Wie herb hat im drückenden Gefühl ähnlicher Verhältnisse einmal selbst Schiller über Goethe, der ihm im Wege stehe, geurteilt. Und Ben Jonson konnte das Glück nimmer erzwingen; neidisch hat die Charis es seinem strebenden Mute geweigert. Ben Jonson selbst war im Schaffen schwerfällig und langsam; er konnte sich nicht genug thun und arbeitete stets von neuem um. Wenn er nun nach Shakespeares Tode — wir wissen nicht einmal, unter welch besonderen Umständen — die Schauspieler rühmen hörte, Shakespeare habe niemals eine Zeile in seinen Manuskripten geändert oder ausgestrichen, so erwiderte er ärgerlich: „Ich wollte, er hätte tausend ausgestrichen!" Ben Jonson selbst fühlte sich bereits veranlaßt, eine seitdem oft wiederholte ungünstige Deutung dieser Worte zurückzuweisen. „Die Schauspieler," sagt er in den „Discoveries", „hielten das für übelwollende Nachrede. Ich aber hatte das nicht für die Nachwelt gesagt, sondern für ihre Unwissenheit, die ihren Freund gerade wegen eines Umstandes pries, in dem er sich Fehler zu schulden kommen ließ. Die gute Absicht meiner Gesinnung aufzuklären — denn ich liebte den Mann und ehre sein Andenken, nach dieser Richtung hin Götzendienst, so sehr wie irgend welche — dies: E r w a r i n d e r T h a t e h r e n w e r t, e i n e o f f e n e u n d f r e i e N a t u r; hatte eine v o r t r e f f l i c h e P h a n t a s i e, t ü c h t i g e K e n n t n i s s e und h o l d e G e b e w e i s e. Sein Ausdruck floß ihm so leicht dahin, daß es zu Zeiten nötig war, ihm Einhalt zu thun: Sufflaminandus erat, wie Augustus von Haterius sagt. S e i n W i t z s t a n d i h m z u G e b o t e: wäre nur die Herrschaft darüber ihm ebenso zu Gebote gestanden. So verfiel er oft darauf, Dinge vorzubringen, die dem Auslachen nicht entgehen konnten. Aber er löste seine Fehler durch seine Vorzüge ein. Es war immer mehr in ihm zu bewundern, als zu verzeihen."

Dies kostbare, freimütige Zeugnis des ersten aus der mit Shakespeare gleichzeitig rivalisierenden Dichterschar hat man sonderbarerweise meist wenig beachtet, denn die neidische Mißgunst Ben Jonsons gegen Shakespeare gehört nun einmal zu den Hauptglaubensartikeln des Shakespearemythus. Mit diesem

offenen, nach bester Ueberzeugung gefällten Urteile des poeta laureatus steht es auch durchaus nicht in Widerspruch, daß Ben Jonson sich in seinen Dramen öfters spöttische Ausfälle und neckende Anspielungen auf das, was er in Shakespeares Werken für besonders fehlerhaft hielt, erlaubte. Neben unzweifelhaften Sticheleien in Ben Jonsons Werken mag es übrigens auch manche Stellen geben, welche erst durch die Kunst neuerer Erklärung eine solche Tendenz erhalten haben. Shakespeare selber hat zwar nicht in seinen Dramen, wohl aber im persönlichen Verkehr, seinerseits Ben Jonsons Schwächen nicht geschont. Nicht übel ist die eine der überlieferten Anekdoten. Shakespeare war Pate bei einem Sohne seines Freundes und poetischen Widersachers. Als er stumm und ernst erschien, fragte Jonson, an was er denke. Was er am besten als Taufgeschenk geben könnte, erwiderte Shakespeare. Auf Jonsons weitere Frage, was er denn geben wolle, lautete das unübersetzbare Wortspiel: „Ein Dutzend guter messingener (lattin) Löffel und du sollst sie versilbern (translate).“ Der gelehrte arme Jonson, der so viel aus dem Latein (latin) übersetzte (translated), war damit für manchen Witz, der Shakespeare getroffen hatte, bezahlt. Noch die folgende Generation wußte viel von den Witzgefechten zu erzählen, die in gemeinsamer Trinkrunde zwischen Shakespeare und Jonson durchgekämpft wurden. Sir Walter Raleigh, der Seeheld, Dichter und Gelehrte, hatte um 1603 einen Klub gestiftet, der durch das Vorwiegen des litterarischen Elementes schon etwas an die spätere Kaffeehausgesellschaft, der Dryden präsidierte, erinnern konnte. In der Taverne the Mermaid in Broadstreet fanden sich Walter Raleigh, Inigo Jones, die Dichter Selden, Donne, Ben Jonson, Shakespeare, Beaumont, Fletcher und viele andere Schöngeister zusammen. Es war einer der Brennpunkte für das litterarische Leben Londons. Ein ausgelassen lustiges, geistreiches Treiben herrschte bei diesen Zusammenkünften. Was, ruft Beaumont in einem Briefe an Ben Jonson aus,

> Was traf doch in der Meermaid nicht zusammen!
> Wie flog der Redepfeil, wenn hoch in Flammen
> Die Geister sprühten, wie wenn jeder strebte,
> Ein dumpfer Thor zu sein, solang er lebte,
> Nur um den einen Preis: in dieser Stunde
> In einem Scherz der frohen Tafelrunde
> Zu zeigen seinen ganzen Witz.

Es ist freilich nicht der Bericht eines Augenzeugen, aber doch eine immerhin glaubwürdige Darstellung, welche erzählt, wie in diesen Witzgefechten Ben Jonson einem großen spanischen Linienschiffe, Shakespeare einem englischen Kreuzer vergleichbar gewesen sei. „Master Jonson war wie die Galeonen gebaut, an Gelehrsamkeit überragend; fest, aber langsam in seinen Bewegungen. Shakespeare, niederer im Bau, aber flinker im Segeln, wie unsere englischen Kreuzer, konnte sich mit jeder Strömung drehen und wenden und von allen Winden Vorteil ziehen vermöge der Schnelligkeit seines Witzes und seiner Einbildungskraft." Kein Zweifel, daß hier viele Späße und witzige Dialoge entstanden sind, die dann ihren Weg auf die Bühne fanden. In ähnlicher lebens- und geistesfroher Gesellschaft, wie sie in der Meermaid zusammenkam, sucht man Anlaß und Entstehung der Falstaffiaden.

Das läßt sich nun nicht bestimmt nachweisen. Die heitere Schöpfung des dicken Ritters hat aber Shakespeare manchen Aerger bereitet. Nicht Falstaff, sondern Sir John Oldkastle soll der würdelose Mentor des tollen Prinzen Heinz ursprünglich geheißen haben. Dies aber war der Name eines Lollhardenführers, der, unter König Heinrich V. als Ketzer und Hochverräter hingerichtet, von den Protestanten des sechzehnten Jahrhunderts als heiliger Märtyrer verehrt wurde. Die Verwendung dieses geweihten Namens für den humoristischen Ritter erregte den heftigen Unwillen der Frommen. Shakespeare sah sich, wie es heißt auf obrigkeitlichen Befehl, genötigt, die genialste seiner komischen Figuren umzutaufen. Außerdem mußte er sich im Epiloge zum zweiten Teile „Heinrichs IV." gegen seine Ankläger verwahren. „Was Oldkastle angeht, der starb als Märtyrer und hat mit dem fetten Fleische nichts zu schaffen." Dies war, so weit unsere Kenntnis reicht, der einzige Fall, in welchem Shakespeare durch seine Dichtung sich Unannehmlichkeiten zuzog. Sie mochten ihm aber die Lust verleiden, die Falstaffscherze auch noch, wie er ursprünglich geplant hatte, in „Heinrich V." fortzusetzen.

Von Dichtern standen Shakespeare außer Jonson wohl Fletcher, mit dem die neuere Kritik ihn gemeinsam arbeiten läßt, Drayton und Daniel am nächsten. Von den Schauspielern erscheinen Richard Burbage, der alle seine großen Rollen spielte, John Heminge und Henry Condell, die Herausgeber seiner Werke, als seine besonderen Freunde. Diesen dreien als seinen Kameraden (fellows) vermachte er im Testa-

mente Ringe, die sie zu seinem Andenken tragen sollten. Burbage ließ seinen bald nach Shakespeares Tod geborenen Knaben auf den Namen William taufen, wie man annimmt, dem dahingegangenen Dichter und Freunde zu Ehren. Shakespeare durchlebte in London eine Periode, in welcher er sich nicht unglücklich fühlte. Ruhm und Vermögen fielen ihm immer wachsend zu. Hohe Gönner nahmen sich freundlich seiner an. Er fühlte sich in vollem Besitze seiner in vollster Entfaltung wirkenden geistigen Fähigkeiten. Der Ausblick in die Zukunft mußte ihm freundlich erscheinen, und wenn seine Stratforder Jugend stürmisch gewesen war, so hatten sich auch diese Fluten geglättet. Die Tradition berichtet, er sei jährlich ein- bis zweimal zum Besuche seiner Familie nach Stratford gereist. Der Weg, den wer nur irgendwie es konnte zu Pferde zurücklegte, führte durch Oxford, wo das Wirtshaus zur Krone im Besitze von John Davenant war. Sein Sohn Sir William Davenant, königlicher Diplomat und Soldat im Rebellionskriege, Theaterdichter und -leiter nach der Restauration (1605—1668), erzählte, Shakespeare sei stets in dem Hause seines Vaters eingekehrt, denn John Davenant sei ein großer Freund des Theaters und seine Frau sehr hübsch und geistreich gewesen. Als der junge William Davenant in der Schule einmal hörte, Shakespeare wäre wieder da, lief er rasch nach Hause. Auf die Frage eines alten Bürgers nach dem Grund seiner Eile sagte er, sein godfather (Pate) Shakespeare sei gekommen. „Du bist ein guter Junge," sagte der Bürger, „nimm dich aber in acht, Gottes Namen (God's name) nicht unnütz im Munde zu führen." Der eitle Sir William Davenant rühmte sich in der That mit Stolz, ein illegitimer Sohn William Shakespeares zu sein. Wenn die schöne Kronenwirtin es Shakespeare auch angethan hatte, die einzige, welche des Dichters Herz entflammte, war sie jedenfalls nicht. Ich weiß nicht, ob man my Rose im 109. Sonette wirklich mit Rosa übersetzen darf. Shakespeare hat die Sonette nicht selbst herausgegeben, der große Anfangsbuchstabe kann auch auf Rechnung des Setzers kommen. Der schwarzen Schönen, welche die Sonette feiern, ging aber jedenfalls noch eine andere beglückendere Liebe voraus. In ruhiger Stimmung und vollstem Glücke rief da der Dichter aus:

Laß, die geboren unter günst'gem Stern,
Sich stolzer Titel rühmen, hoher Ehre,

Derweil ich heimlich, den Triumphen fern,
Durch meine Liebe meine Freude mehre.
Der Hoheit Günstling strahlt in seinem Glanz
Wie in der Sonne Licht die Ringelblume;
Doch ihn beherrschen Laun' und Zufall ganz:
Ein Zornblick macht ein Ende seinem Ruhme.
Der Held, der schwererkämpften Lorbeer trug:
Nach tausend Siegen einmal überwunden,
Ist wie gestrichen aus der Ehre Buch,
Sein Thun vergessen und sein Lohn verschwunden.
Drum glücklich ich — ich lieb' und bin geliebt,
Wo's kein Verdrängen, kein Vergessen gibt.

So gewiß keiner, der nicht selbst einmal weinselige Stunden im Kreise witziger Zechbrüder verlebte, die Falstaffszenen und das Trinkgelage im „Dreikönigsabend" dichten konnte, ebenso sicher war keiner, dem nicht selber „in verliebter bildungsreicher Träumerei das Hirn brauste", die Liebestragödie von „Romeo und Julia" zu schreiben imstande. Eine beglückte, heitere Stimmung war es, welcher „der Sommernachtstraum", „Heinrich IV.", „Heinrich V.", „Viel Lärm um Nichts", „Was ihr wollt" und vor allen das reizende „Wie es euch gefällt" mit Rosalindes schalkhaftem Humor entsprangen. Aber gerade in diesem letzteren Drama fühlte sich der Dichter bereits gedrungen, auch einer ganz entgegengesetzten Stimmung in den Strafreden und Betrachtungen des melancholischen Jaques Ausdruck zu geben. „Der schwermütige Jaques," sagt H. von Stein, der Shakespeare als den strafenden „Richter der Renaissance" betrachtet wissen will, „durchschaut die Furchtbarkeit alles menschlichen Thuns in dem Anblicke des verwundeten Wildes; er

schwört, daß wir
Nichts als Tyrannen, Räuber, Schlimmres noch,
Weil wir die Tiere schrecken, ja sie töten
In ihrem heimatlichen Sitz."

Neben den fröhlichen Tönen klingt im Liede auch die Klage über Menschenundank und die scharfen, blutigen Stiche, mit denen uns Abwendung eines Freundes verwundet. Noch schallt lauter das lustige „Heisa, heisa!", aber dumpf ertönt dazu der Refrain:

Die Freundschaft ist falsch und die Liebe nur Träumen.

In einem seiner frühesten Jugendlustspiele, „den beiden Edelleuten von Verona", hatte Shakespeare bereits das Thema

von der verratenen und bewährten Freundestreue behandelt, zwar in etwas hyperromantischer und konventioneller Weise, aber doch mit Verwendung einzelner eigentümlicher Züge. Proteus hat durch Hinterlist dem Freunde Ehre und Geliebte am herzoglichen Hofe geraubt. Als aber Valentin im grünen Walde den Verräter und die Geliebte in seiner Gewalt hat, da bringt er seine eigene Liebe der Leidenschaft des falschen Freundes zum Opfer, will ihm seine Geliebte abtreten. Das Ganze ist oberflächlich gehalten, dem Dichter muß dieser Zug aber doch sympathisch gewesen sein, sonst hätte er die auffallende Szene nicht in seine Komödie verwebt. Mit reiferem Urteile hatte er dann dem phantastischen Jünglinge in Antonio das Ideal des männlichen Freundes gegenübergestellt, und eine ganz ähnliche Freundschaft bewährt auch der Namensvetter des venetianischen Kaufmanns, der Schiffshauptmann Antonio in „Was ihr wollt". Shakespeares Quelle weiß nichts von einem solchen Beschützer Sebastians. Die beiden Antonios treiben ihre Freundschaft bis zur Selbstgefährdung fort.

Wer der Freund war, an dem Shakespeare mit der leidenschaftlichsten Zähigkeit hing, das können wir nicht sagen. Er hatte aber einen Freund, dessen Neigung er höher schätzte als Weiberliebe, den er „im Herzensgrund, in des Herzens Herzen", wie Hamlet seinen Horatio, hegte. Doch auch ein Weib trat ihm im Leben gegenüber, nicht schön an Körper, noch edel an Gemüt, aber sinnbethörend, geistbestrickend. Den Julias und Desdemonen glich sie nicht; aber zur größten Charakterschöpfung, die Shakespeare überhaupt gelungen ist, zur „Kleopatra", hat sie ihm das Vorbild gegeben. Vischer hat im „Auch Einer" ein solch dämonisches, nur sinnlich berauschenderes Frauenbild geschildert, das auch den sittenstrengsten, ernsten Denker in ihre Schlingen zu locken vermag. So ungefähr können wir uns diejenige Geliebte Shakespeares vorstellen, welche man „die schwarze Schöne" der Sonette zu nennen pflegt. Daß sie nicht eigentlich schön war und doch bestrickenden Schönheitszauber ausübte, das fesselte, wie Shakespeare in immer neuen Wendungen sagte, ihn nur um so unauflöslicher an sie. Sie wisse wohl, seinem zärtlichen Herzen sei sie gefährlicher als solche, die, auf Schönheit prunkend, quälen.

In Wahrheit lieb' ich dich nicht mit den Augen,
Denn tausend Fehler an dir finden sie,
Doch liebt mein Herz, was ihnen nicht will taugen,
Und kümmert sich um ihren Ausspruch nie.

Auch deine Stimme kann mein Ohr nicht reizen,
In keinem Punkt bist du von Makel rein,
Nicht Zärtlichkeit noch alle Sinne geizen
Nach sinnlichem Genuß mit dir allein.
Doch Witz, Verstand und Sinne allvereint
Entziehn nicht deinem Dienst mein Herz, das blinde,
Das seine eigne Herrschaft gern verneint,
Daß deine stolze Macht es völlig binde.
Nur eins kann tröstend meine Schmach versüßen:
Daß, die mich sündigen macht, mich auch macht büßen.

Er kann sie nicht achten und verachtet sich selbst wegen seiner Liebe zu ihr, die zu unterdrücken er doch nicht die moralische Kraft besitzt. Aus dem Widerstreit der tiefsten und heftigsten Empfindungen ist das 129. Sonett entsprungen. Einen ergreifenderen Ausdruck hat die Seelenqual eines von unwürdiger Leidenschaft verzehrten Dichtergemüts wohl selten gefunden.

Geübte Wollust ist des Geists Verschwendung
An wüste Schmach; Wollust ist bis zur That
Meineidig, mördrisch, blutig, voll Verblendung,
Ausschweifend, wild, roh, grausam, voll Verrat.
Genossen kaum, verachtet alsogleich,
Sinnlos erjagt und, wenn ihr Ziel errungen,
Sinnlos gehaßt dem gift'gen Köder gleich,
Gelegt, um toll zu machen, wenn verschlungen.
Toll im Begehren, toll auch im Genuß;
Gehabt, erlangt, verlangend ohne Zaum;
Im Kosten Glück, gekostet Ueberdruß,
Im Anfang Seligkeit, nachher ein Traum.
Das weiß die Welt, doch niemand weiß zu meiden
Den Himmelspfad zu solchen Höllenleiden.

Die sonderbare Stellung, welche Shakespeare von Anfang an dieser dunkeln Kirke gegenüber eingenommen, muß man wohl im Auge behalten, um sein Verfahren in der Folge weniger auffallend zu finden. Er verglich die Geliebte, als er von ihrer Untreue noch nichts wußte, dem dunkeln, bösen Geiste zur Linken, den Freund dem lichten, besseren Engel zur Rechten. Und nun mußte er erleben, daß der Freund selber der Verführerin zum Opfer fiel. Sein Widerwille gegen dies an Leib und Seele dunkle Weib mußte sich noch steigern, zugleich aber steigerte sich auch seine Leidenschaft für sie. Die See, hatte er in „Venus und Adonis" gesagt, hat Grenzen, tiefes Verlangen hat keine. Er erniedrigt sich zur Bitte an die treulose, wenigstens in seiner Gegenwart ihre Untreue zu

verbergen. Den Unwillen gegen den Freund dagegen weiß er zu bezwingen; zu gut kennt er ja aus eigener Erfahrung die unwiderstehliche Macht der Verführerin. Er selbst sei schuld, daß der Freund sich in Gefahr begeben habe; der Freund sei gütig (kind), sie aber gierig (covetous). Und wenn ein Weib wirbt, welchen Weibes Sohn kann da widerstehen? Er weiß, was er selbst durch die Leidenschaft zu diesem Weibe gelitten hat, und bedauert den Freund. Der Freund, die Geliebte und sein eignes Selbst sei ihm entrissen. Nach langen schweren Kämpfen kommt er zu dem Entschlusse, um eines Weibes willen, das er nie geachtet und dem offenbar bei dem Verrate die Hauptschuld zufällt, nicht den edeln Freund seiner Seele von sich zu stoßen. Es mögen einige Jahre vergangen sein, ehe er in nicht schmerzfreier Resignation aussprechen konnte:

Daß du sie hast, ist nicht mein ganzer Schmerz,
Obwohl sie mir, beim Himmel! teuer war.
Doch daß sie dich hat, daß dein Freundesherz
Jetzt ihr gehört — das beugt mich ganz und gar.
Euch Liebessünder will ich so entschuldigen:
Du liebst sie, weil du weißt, daß sie mir wert,
Und sie auch läßt nur meinethalb sich huldigen
Von meinem Freund, der meinethalb sie ehrt.
Verlier' ich dich, wird mein Verlust Gewinn
Für sie. Verlier' ich sie, ist dein das Glück;
Ihr findet euch; für mich nur seid ihr hin,
Verbündet laßt ihr mich allein zurück.
  Doch sind wir zwei nicht eins, du mein, ich dein?
  Holdsel'ger Traum, so ist ihr Lieben mein.

Auch aus dem Grunde hat man den Inhalt der Sonette für reine Phantasiegebilde erklären wollen, weil ein solches Verzeihen dem Verführer der Geliebten gegenüber unmännlich sei, Shakespeares Charakter in schlechtes Licht stellen würde. Gewiß, dem Verführer einer Desdemona oder Hermione zu verzeihen, würde kein Ehrenmann über sich gewinnen können, noch dürfen. Allein ein solches Verhältnis hat ja hier nie bestanden. Shakespeare hat seine Kleopatra niemals geachtet, und Weiberliebe kann bei ihm nicht Männerfreundschaft aufwiegen. Diese antike Anschauung, mögen wir sie nun loben oder tadeln, ist einmal bei ihm vorherrschend. Sein Valentin in den Veronesern handelt nicht anders. Es muß dies also doch Shakespeares wohl erwogene Ueberzeugung gewesen sein. Wie können nun wir mit der steifen Theorie eines allgemeinen

Sittenkodex die unendlichen Verschiedenheiten der lebendigen Wirklichkeit bestimmen wollen? wie sagen, wo die Grenze des edelmütigen Verzeihens aufhört und unwürdige Schwäche beginnt, wenn wir von den individuellen Eigenheiten des Falles so wenig wissen? Zu leicht hat Shakespeare diese Erlebnisse gewiß nicht genommen.

Nicht die einzelnen Jahresdaten und ihre Bedeutung für Shakespeares inneres Leben vermögen wir zu bestimmen. Wie sich aber allmählich eine immer ernstere Stimmung, die sich bis zum bittersten Pessimismus steigerte, seiner bemächtigte, das können wir doch verfolgen und erkennen. „Die Leidenschaft bringt Leiden," dies mußte auch der größte Schilderer menschlicher Leidenschaften an sich selbst empfinden. Für seine Kunst aber waren diese bitteren Erfahrungen wohlthätig. Unter ihrem Eindrucke erst entstanden die großen Tragödien, auf denen vor allem Shakespeares unsterblicher Ruhm gegründet ist. Andere äußere Umstände traten hinzu, der Freude rote Farbe ihm zu bleichen. Sein Gönner Southampton war viel von London abwesend und erfreute sich nicht mehr dauernd der königlichen Gunst. Shakespeare fand Anlaß, „Politik, die Ketzerin", zu schelten. Dem Tode seines Sohnes Hamnet (August 1596) folgte noch im selben Jahre der seines Oheims Henry Shakespeare. Am 8. September 1601 ward des Dichters Vater in Stratford beigesetzt. Nachdem 1607 sein Bruder Edmund gestorben war, verlor er im Jahre 1608 auch noch seine Mutter (begraben am 9. September). Vier Jahre später starb sein Bruder Richard. Blickte er aber aus dem nächsten Kreise seiner Angehörigen hinweg, wie mußte ihn Essex' Untergang, der Southampton das gleiche Schicksal zu bringen drohte, erschüttern, da die ganze englische Nation den unglücklichen Fall ihres Lieblingshelden, des Eroberers von Kadix, schmerzlich empfand. Und welcher patriotische Engländer hätte mit Gleichmut am 3. April 1603 die Kunde vom Ableben Elisabeths aufgenommen? Hatte sich in den letzten Regierungsjahren seit Cecils Tod auch manche schlimme Folge des Weiberregiments drückender fühlbar gemacht, der Fürstin, welche gemeinsam mit ihrem Volke die spanische Invasion bekämpft hatte, hielt man manches zu gute. Liebe und Vertrauen zu ihr waren unerschütterlich. Nun ging man einer neuen, ungewissen Zukunft entgegen. Wer konnte damals sagen, welche Folgen der Einzug einer neuen Dynastie für das Land haben werde? Und welche Leiden hat die Un-

fähigkeit und Treulosigkeit der Stuarts wirklich über England gebracht! Jakob I. saß nicht lange auf dem Throne der Plantagenets und Tudors, so konnte man auf seine Vorgängerin Shakespeares Worte von Richard anwenden:

> Die ihren Tod begehrten, als sie lebte,
> Sind nun verliebt geworden in ihr Grab.
> O Erde, gib uns jene Königin
> Zurück, nimm diesen hier!

Shakespeare aber hatte noch besonderen Anlaß, Elisabeth zu betrauern. Sie war eine leidenschaftliche Liebhaberin des Theaters gewesen, dem sie stets ihren Schutz gegen die Verfolgung der Stadtbehörden angedeihen ließ. Nicht unglaubwürdig ist die Ueberlieferung, daß sie es war, welche Shakespeare zur Dichtung „der lustigen Weiber von Windsor" veranlaßte, indem sie den Wunsch äußerte, Falstaff auch in der Rolle des Liebhabers zu sehen. Einer andern Anekdote ward bereits gedacht (vgl. S. 40). Ben Jonson nennt in seinem Nachrufe an Shakespeare Elisabeth und Jakob I. als Gönner seiner Poesie. Die karge Königin muß ihm doch unzweideutige Proben ihrer Gunst gewährt haben, denn es fiel auf, als Shakespeare bei ihrem Tode nicht in die Klagelieder der andern Dichter mit einstimmte. Henry Chettle stellte ihn in dem Gedichte „Englands Trauergewand" darüber unmittelbar zur Rede.

> Was lehrt der silberzüngige Melikert
> Nicht seine Honigmuse Trauersänge
> Ob ihrem Tod, die sein Verdienst geehrt,
> Ihr Königsohr geliehen seinen Klängen?
> Schäfer, unsrer Elisabeth gedenkt
> Und singt, wie sie der Tod Tarquin gekränkt.

Die obligate Gelegenheitspoesie scheint nicht nach Shakespeares Geschmack gewesen zu sein, denn Chettles Aufforderung ist er nicht, wie dieser wollte, nachgekommen. Dafür hat er am Schlusse seines „Heinrichs VIII." als dramatischer Dichter eine begeisterte Lobrede auf die Segenskönigin und die Jahre ihrer Herrschaft gehalten, wie er ja einst bereits im „Sommernachtstraum" die maiden queen ob ihrer Jungfräulichkeit gepriesen hatte.

König Jakob I., sonst Elisabeth in guten Eigenschaften wenig ähnlich, teilte doch ihre Vorliebe für die Bühne. Schon auf seiner Reise nach London wohnte er theatralischen

Vorstellungen bei; in der Hauptstadt angekommen, war es eine seiner ersten Regierungshandlungen, die bisherigen Diener des Lord-Kämmerers am 17. Mai 1603 als Hofschauspieler, „the King's Players", in seine unmittelbaren Dienste zu nehmen. Nachdem so manche andere Dokumente sich, wenigstens soweit sie Shakespeare betreffen, als Fälschungen herausgestellt haben, ist das Patent von König Jakob die einzige offizielle Urkunde, in welcher der Schauspieler Shakespeare erwähnt wird. Als ein Beispiel für die vielen ähnlichen Patente, welche zu verschiedenen Zeiten von den Noblemen für ihre Schauspielertruppen erwirkt wurden, verdient das langstilige Patent immerhin eine teilweise Mitteilung.

„Allen Friedensrichtern, Bürgermeistern, Sheriffs, Konstables, Schulzen und unsern andern Beamten und liebenden Unterthanen Gruß. Sei euch kund, daß wir aus unserer besonderen Gnade, sicheren Kenntnis und freiem Antrieb Lizenz und Autorisation erteilt haben und durch dies Gegenwärtige Lizenz und Autorisation erteilen diesen unsern Dienern Lorenz Fletcher, William Shakespeare, Richard Burbage, Augustin Philippes, John Heminge, Henry Condell, William Sly, Robert Armyn, Richard Cowley und dem Rest der ihnen Verbundenen, auf daß sie frei gebrauchen und ausüben mögen ihre Kunst und Fähigkeit im Spielen von Komödien, Tragödien, Historien, Interludes, Moralien, Pastoralen, Bühnenspielen und anderem dergleichen, wie sie es bereits studiert haben, oder künftig gebrauchen oder studieren sollen, sowohl zur Ergötzung unserer liebenden Unterthanen als zu unserer Erheiterung und Vergnügung, wenn es uns gut dünkt, während unserer Vergnügung sie zu sehen; und auf daß sie besagte Komödien, Tragödien, Historien, Interludes, Moralien, Pastoralen, Bühnenspiele und anderes dergleichen öffentlich zeigen und üben zu ihrem besten Vorteil, wenn die Ansteckung der Seuche nachlassen wird, sowohl in ihrem jetzt gebräuchlichen Hause, genannt der Globus, in unserer Grafschaft Surrey, als in irgend welchen Stadthallen oder an andern tauglichen Plätzen innerhalb des Burgfriedens und der Freiheit irgend einer Stadt, Universität, Burgflecken oder Ortschaft innerhalb unserer besagten Königreiche und Besitzungen. Es ist unser Wille und Befehl an euch und jeden von euch, wie ihr nach unserem Gefallen strebt, sie hierin nicht nur zu dulden und gewähren zu lassen ohne Hinderungen, Beschränkungen oder Belästigungen, solange unser besagtes Gefallen anhält, sondern

ihnen auch beizustehen und zu helfen, wenn ihnen irgend welches Unrecht widerfährt; und ihnen solch Entgegenkommen zu gewähren, wie Männern ihres Standes und ihrer Profession früher gezeigt wurde; und auch was ihr an weiterer Gunst diesen unsern Dienern unsertwillen erweisen werdet, werden wir gütig von euren Händen entgegennehmen. Und dies unser Patent soll euch in dieser Sache genugthun und zur Beobachtung danach verpflichten."

Die auffallende Umständlichkeit solcher Patente war nötig, um dem bösen Willen der presbyterianisch gesinnten Unterbehörden keine Ausflucht zu gestatten. Unser Hauptinteresse wird durch den Umstand erregt, daß Shakespeare hier an zweiter Stelle, noch vor dem früheren Leiter der Truppe, Burbage, genannt wird. Lorenz Fletcher hatte schon während eines Aufenthaltes in Schottland sich die Gunst König Jakobs erworben, der ihm 1601 den Titel eines „Comedian to his Majesty“ verliehen hatte. Als solcher mußte er an der Spitze seiner Genossen genannt werden. Shakespeares Nennung an zweiter Stelle dagegen kann nur durch seine Bedeutung innerhalb der Truppe selbst erklärt werden. Wahrscheinlich sind in dem Patente nur die Namen derjenigen Schauspieler aufgeführt, die zugleich auch Sozietäre des Theaters waren. Und unter ihnen erscheint dann Shakespeare als der erste. König Jakob hat, wie Ben Jonson bezeugt, Shakespeares Dichtung geliebt, wenn auch die von Davenant erzählte Geschichte von einem schmeichelhaften Handschreiben des Königs an den Dichter nur sehr geringen Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben kann. Für eine Verherrlichung seines von Banquo stammenden Hauses und seiner Würde, wie sie in mehreren Stellen von Shakespeares „Makbeth“ enthalten ist, war König Jakob jedenfalls äußerst empfänglich und vielleicht auch nicht undankbar. Uns bieten diese Schmeicheleien eine der wenigen festen Handhaben, die Chronologie einer Shakespeareschen Dichtung zu bestimmen. „Makbeth“ kann nicht vor dem Regierungsantritte des ersten englischen Königs aus dem Hause Stuart geschrieben worden sein.

„Makbeth“ gehört zur Gruppe jener großen tragischen Dichtungen, die, wie „Hamlet“, „Lear“, „Timon“, „Koriolanus“, den düsteren Ernst ihres Urhebers verraten. Sie alle entspringen der Stimmung, die endlich in „Troilus und Kressida“ in einem bitteren menschenfeindlichen Hohngelächter, und in den wilden Verwünschungen des „Misanthropos“ sich Luft macht.

Müd' alles des, schrei' ich nach Ruh' im Tod: —
Seh' ich Verdienst als Bettler so geboren,
Und hohlem Nichts Ergötzen zu Gebot,
Und reinste Treu' unseliglich verschworen,
Und auf gemeiner Stirn der Ehre Gold,
Und Roheit Jungfrauntugend schnöd' entehren,
Und wahrer Tüchtigkeit versagt den Sold,
Und Kraft durch lahme Leitung sich verzehren,
Und Kunst durch Herrschgewalt im Zungenband,
Und Wissenschaft durch Schulunsinn entgeistern,
Und fromme Einfalt einfältig mißnannt,
Und Meister Bös' den Diener Gut bemeistern: —
Müd' alles des, möcht' ich von all dem scheiden.

Die Grundstimmung dieses Sonettes, in dem fast jeder Vers sich durch Beispiele aus der zeitgenössischen Geschichte belegen ließe, macht sich auch in den genannten Dramen unverkennbar geltend. Und insoweit dürfen wir in ihnen ein autobiographisches Moment erblicken. Shakespeare selbst, wie dies oft geschehen, mit einem seiner Helden zu identifizieren, sei dies nun Hamlet, Jaques, Heinrich V., Vincentio in „Maß für Maß" oder Prospero im „Sturm", ist entschieden unstatthaft, obwohl gerade die beiden letzteren entschiedene Verwandtschaft mit einzelnen Charakterzügen des Dichters selbst erkennen lassen. So subjektiv, wie Goethe bei Schaffung des Weislingen, Klavigo, Prometheus, Faust; Schiller bei der Karl Moors, Fieskos, Posas, verfuhr Shakespeare niemals. Nur die Grundstimmung, welche sich in einer Reihe von Dramen ausspricht, deren Entstehung wir aus verschiedenen andern Gründen zeitlich nahe gerückt glauben müssen, läßt sich für die Biographie des Dichters als Thatsache verwerten. Wir wissen aber hinwiederum nicht, ob die letzten Dramen Shakespeares, „Maß für Maß", „Zymbelin", „Wintermärchen", „Sturm", „Heinrich VIII.", in welchen eine mildere, resignierte Stimmung herrscht, noch in London oder erst in seiner Zurückgezogenheit in Stratford geschrieben worden sind. Noch vermögen wir auch nur annähernd den Zeitpunkt zu bestimmen, wann Shakespeare seinen dauernden Aufenthalt wieder in Stratford genommen hat. Die letzte sichere Kunde von Shakespeares Auftreten als Schauspieler stammt aus dem Jahre 1603, in welchem er in Ben Jonsons römischer Tragödie „Sejanus" mitspielte. Das Stück fiel damals durch, und bei der Umarbeitung ließ sich Ben Jonson von „einer zweiten Feder" unterstützen. Er erwähnt in der Aus=

gabe von 1605 dankend die Hilfe dieses „glücklichen Genius". Einige wollen darunter Shakespeare, andere John Fletcher verstanden wissen. Da wir von Shakespeares Rollen überhaupt fast keine Kunde haben, so läßt sich aus dem Fehlen einer bezüglichen Notiz nach dem Jahre 1603 gar keine Folgerung ziehen. Sei es nun, daß Shakespeare 1604 oder 1613 oder in einem der inzwischenliegenden Jahre sich von der Bühne zurückgezogen hat; wann immer er es that, konnte er es mit dem stolzen Bewußtsein thun, daß die englische Volksbühne, die er, als er zuerst nach London kam, noch in ihrer Kindheit angetroffen hatte, in der Zeit seines Wirkens und zum großen Teile durch sein Wirken ein herrliches, kräftiges Mannesalter erreicht habe.

VI.

Das englische Drama und Theater bis auf Shakespeare.

1. Mirakelspiel, Moralität und Interlude.

John Dryden, mit dessen eigenen Werken eine neue Epoche in der Geschichte des englischen Theaters anhebt, hat 1692 in der Widmung seiner Juvenalübersetzung den Ausspruch gethan: „Shakespeare hat die Bühne bei uns geschaffen." In England wie in Deutschland hat man längere Zeit diese grundfalsche Behauptung als Wahrheit hingenommen, obwohl Gerstenberg schon im ersten Beginn der deutschen Shakespeareverehrung auf die Notwendigkeit hinwies, Shakespeare im Zusammenhang und Rahmen seiner Zeit zu betrachten. Daran dachten Lenz und die Sturm- und Drangperiode nicht, als sie Shakespeares Regellosigkeit bejubelten. Erst Ludwig Tieck begann im Anfang der neunziger Jahre im vorigen Jahrhundert den Reichtum der Göttinger Bibliothek zu einem Studium der dramatischen Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgänger Shakespeares zu benutzen. Hatte der trübe Blick bisher nur eine einzige Bergspitze aus Nebeln hervorragen sehen, so gewahrte man nun einen großartigen Gebirgsstock von gewaltiger Ausdehnung. Mächtige Gipfel starrten aus ihm empor, anmutige versteckte Thäler und steile felsige Lehnen

wurden sichtbar. Die Größe und schöne Form der sie alle überragenden Riesenkoppe, die zuerst allein stehend die Blicke verwirrt hatte, ward jetzt erst recht erkennbar, als die andern zackigen Gipfel den Maßstab zu einer Vergleichung ermöglichten. Die Entdeckerthätigkeit, die in Deutschland vor allen von Tieck, in England von Malone, Dodsley, Hawkins u. a. eröffnet worden war, setzten im neunzehnten Jahrhundert rüstige Forscher unermüdet fort. Was Gifford für Ben Jonsons Biographie und Werke, das leistete Alexander Dyce für eine ganze Gruppe der Old Dramatists, wie Greene, Peele, Webster und mehrere andere. Hatte man auf diese Weise das Hochgebirge kennen gelernt, so galt es nun auch, das vorliegende Hügelland den wissenschaftlichen Wanderungen zu erschließen. Wie Shakespeares Zusammenhang mit der Elisabethanischen Dramatik, so galt es, dieser selbst innerhalb der ganzen Entwickelungsgeschichte des Dramas und Theaters in England ihren Platz anzuweisen und sie zu würdigen. In dieser Vorgeschichte, dem mittelalterlichen Drama und seinen leisen Uebergängen zum modernen, liegen die einzelnen Metalle verborgen, welche in Shakespeares Dramen in den Guß des ganzen Kunstwerkes mit verschmolzen sind. Ein volles Verständnis des Elisabethanischen Theaters, des Shakespeareschen Dramas kann nur erfolgen, wenn man auch über die Grundmauern, auf denen dies stolze Gebäude ruht, sich Klarheit verschafft hat.

Das Drama des Mittelalters hat sich aus dem christlichen Gottesdienste, zunächst aus der österlichen Auferstehungsfeier entwickelt, wie das hellenische aus der Bacchusmythe und ihren Festen hervorgegangen ist. Einflüsse und Erinnerungen aus dem klassischen Altertume scheinen bei dieser Entstehung des Dramas der christlichen Völker wenig oder gar nicht in Betracht zu kommen. Nur in Italien selbst wahrte die Volkskomödie einen ununterbrochenen Zusammenhang mit den komischen Charakteren des altitalischen Lustspiels. Glauben und Feste des germanischen Heidentums sind auf Gestaltung und Charakter der christlichen Spiele nicht ganz ohne Einfluß geblieben. Wenigstens die Weihnachts- und Dreikönigsspiele deuten vielfach auf vorchristliche Gebräuche hin und haben von Anfang an außerhalb der Kirche bei der Landbevölkerung ihre Heimat und liebevolle Pflege gefunden. Diese uralte Sitte, den Dreikönigsabend durch Mummereien und Spiele zu feiern, war auch noch im Elisabethanischen England allgemein gang und gäbe. Shakespeare gab seinem

„Was ihr wollt", in dem Verkleidung und Verwechselung den Hauptinhalt des Stückes bilden, den Titel „Dreikönigsabend". Seine englische Bezeichnung „Twelfthnight" erinnert noch an die heiligen „Zwölfnächte" (Weihnachten bis Dreikönig) der Wotansverehrer. Der altgermanische Schwerttanz hat sich seinem Wesen nach noch über Shakespeares Zeit hinaus erhalten. Antonius (III, 10, 36) höhnt, daß Oktavian bei Philippi sein Schwert wie ein Tänzer führte.

Wie weit der angelsächsische Klerus die dramatischen Elemente des Gottesdienstes entwickelt, wie dramatisch andererseits sich die alten Streitgesänge zwischen Sommer und Winter, mit denen Shakespeare seine „Verlorene Liebesmühe" abschließt, gestaltet hatten, als die normännische Eroberung das angelsächsische Volksleben unterdrückte und die angelsächsischen Geistlichen aus ihren Pfründen jagte, wissen wir nicht. Die schau- und prunklustigen Normannen suchten in ihrer neuen Heimat gewiß in gleichem Maße, wie sie es in ihrer alten gethan, den Gottesdienst möglichst prächtig zu feiern. Und dazu gehörte auch die Entwickelung seiner dramatischen Elemente. Um 1182 wird in einer Vita des Thomas Becket, des heiligen Erzbischofs und Märtyrers von Kanterbury, die hochedle Stadt London bereits gerühmt, daß sie statt theatralischer Schaustellungen und szenischer Belustigungen heiligere Spiele besitze, Darstellungen der Wunder, welche die heiligen Bekenner gewirkt haben, oder Darstellungen der Leiden, in denen die Beharrlichkeit der Märtyrer glänzte. Diese verschiedenen Stoffe zeigen die christliche Dramatik bereits auf einer ziemlich hohen Stufe des Fortschritts, denn im Anfang hat man sich überall mit Dramatisierungen einzelner geeigneter Evangelien begnügt und von hier aus nur Schritt für Schritt das kirchliche Spiel erweitert. Nichtsdestoweniger mußte die Zukunft des Dramas in England wenig versprechend erscheinen. Sobald man in Frankreich und Deutschland einmal begonnen hatte, sich von der lateinischen Kirchensprache bei den dramatischen Darstellungen zu emanzipieren, nahm das volkstümliche Element mit seiner Sprache von selbst die freigewordene Stelle ein. In England aber räumte das lateinische Idiom nur vor dem der herrschenden Kaste das Feld. Es bedurfte von neuem einer langen Entwickelung, bis die französische Sprache der englischen Platz machte; und erst mit dem Siege der letzteren war die Möglichkeit einer wahrhaft gedeihlichen Entwickelung gegeben. Selbst als das Englische bereits in diesen Spielen

herrschend geworden war, sprachen wenigstens die vornehmeren der darin auftretenden Personen, wie z. B. König Herodes, französisch. Erst die Periode Chaucers machte dem ein Ende. 1338 schloß der Herodes in den Chesterspielen seine Rede mit den Worten: „Ich kann nicht mehr französisch.“ 1599 hat Shakespeare in seinem „Heinrich V.“ sich des Französischen in ausgedehntem Maße bedient, um eine komische Wirkung zu erzielen. In solchen Gegensätzen macht sich die Wandlung der politischen Stellung von Normannen und Angelsachsen im englischen Drama unmittelbar geltend. Bald nach 1338 hatte Eduard III. die englische Sprache in die Gerichtshöfe eingeführt.

Das älteste anglonormannische Drama, welches namentlich erwähnt wird, ist das Mirakelspiel von der heiligen Katharina, das der eben aus der Normandie herübergekommene Laie Geoffrey, später Abt von St. Albans, vor 1119 zu Dunstaple zur Aufführung brachte. Höchst ominös für die ganze Folgezeit der Bühnen hat diese Aufführung auch den ersten Theaterbrand, den die nachantike Theatergeschichte kennt, herbeigeführt; wenn anders wir von einem Theaterbrande reden dürfen, wo es noch keine Theatergebäude gab. Aber die Theaterkostüme, dem Kloster entlehnte Chorröcke und ähnliches verbrannten nach der Aufführung in Geoffreys Haus. Das älteste Mysterienspiel in englischer Sprache, welches uns erhalten ist, wird „the Harrowing of Hell“ betitelt. Die Höllenfahrt Christi nach dem apokryphen Evangelium des Nikodemus, die auch das Thema des ältesten von Goethes erhaltenen Gedichten bildet, ward hier vor der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts unbeholfen genug dramatisiert. Die Annalen des englischen Theaters, wie sie Colliers unermüdlicher Eifer zusammengestellt hat, verzeichnen viele wertvolle einzelne Notizen, aber keine besonders reiche Zahl von erhaltenen mittelalterlichen Dramen. Außer in der Hauptstadt wurden die Mirakelspiele besonders in Chester, Koventry, York, Newkastle, Durham, Lankaster, Leeds, Preston, Kendall, Bristol, Manningtree und Kambridge häufig aufgeführt. Das volkstümliche Gedicht Piers „Ploughman's Crede“, wie Chaucers „Weib von Bath“ erwähnen der zahlreichen Volksmenge, die sich an den großen Märkten zur Schau der Mirakelspiele von nah und fern herzudränge. Den eigentümlichen Charakter des englischen Mysteriendramas können wir aus den drei großen erhaltenen Sammlungen, welche noch durch die in den

Digbymanuskripten enthaltenen Spiele ergänzt werden, mit hinreichender Bestimmtheit erkennen, während die in Dublin aufbewahrten Spiele und der Mysterienzyklus der Stadt York noch der Benutzung und Veröffentlichung harren. Die Chester-, Koventry- und Woodkirkspiele, letztere nach dem Aufbewahrungsorte der Handschrift die „Townley-Mysteries“ genannt, repräsentieren in großartiger Weise das englische religiöse Drama des Mittelalters. Die umfangreichste Sammlung ist die der „Ludi Coventriae“. Sie enthält 42 Stücke, während die Chester Pfingstspiele nur 24 Nummern, die Townleykollektion ursprünglich 30 zählten. Alle diese Spiele sind bedeutend älter als die auf uns gekommenen Niederschriften, deren älteste die der Wildkirkspiele aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammt. Die Chesterspiele lassen sich bereits für das Jahr 1268 nachweisen und haben sich bis 1577, dreizehn Jahre nach Shakespeares Geburt, erhalten. Die zu Koventry am Fronleichnamstage — der seit seiner durch Papst Urban IV. 1264 angeordneten Feier in allen Ländern eine besondere Bedeutung für die Entwickelung des religiösen Schauspiels erlangt hatte — aufgeführten Zyklen werden zuerst 1392 erwähnt. Sie waren so berühmt, daß 1468 König Heinrich VII. zu ihrem Besuche eigens nach Koventry reiste. 1591, als Shakespeare bereits mehrere Jahre in London weilte, fand ihre letzte Aufführung statt. Unsere Handschrift stammt aus dem Jahre 1468; die Niederschrift der Chesterspiele erst aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Es ist wohl der beste Beweis für die ungeheure Popularität, der diese Mysterienspiele sich erfreuten, daß sie, ganz dem Boden der katholischen Kirche entsprossen, doch deren Sturz in England überdauerten und sich wenigstens äußerlich der durch die Reformation bedingten Umgestaltung aller Verhältnisse anzubequemen wußten. Allerdings hatten sie sich schon lange vor den Tagen Heinrichs VIII. von den ursprünglichen Bedingungen, unter denen das mittelalterliche Drama überall entstanden war, losgelöst gehabt. Die Mysterienspiele waren als Teile des Gottesdienstes selbst in der Kirche entstanden. Kleriker waren natürlich die Spieler. Allmählich errangen die dramatischen Episoden eine selbständige Bedeutung, die ihre Lostrennung vom eigentlichen Gottesdienste nötig machte. Die verschiedenartigsten Gründe wirkten zusammen, daß die Aufführungen bald außerhalb der Kirche, zunächst auf dem das Gotteshaus umgebenden Friedhofe, stattfanden. Vorkommende

Mißbräuche gaben die Veranlassung, daß den Klerikern die aktive Beteiligung an den Aufführungen und diese selbst in den Kirchen verboten wurden. Gerade in England aber war die alte Gewohnheit des Spielens in den Kirchen so fest eingewurzelt, daß selbst noch unter Elisabeths Regierung vereinzelte Fälle vorkamen, in denen die Schauspieler in Ermangelung eines andern geeigneten Raumes ihre längst weltlich gewordene Kunst in Kirchen und Kapellen ausübten. Die jugendlichen Kirchensänger der Königin waren zugleich auch Schauspieler. Die Geistlichen traten im Mittelalter so gern als Spieler in den Mysterien auf, daß selbst wiederholte Verbote der Konzilien ohne Wirkung blieben. Der immer wachsende Umfang der Spiele nötigte sie aber von selbst, vagierende Scholaren und bald auch andere Laien als Mitspieler zu dulden. In England scheinen auch professionsmäßige Jongleurs, Mimen und ähnliche Gesellen früh zur Aushilfe mit herangezogen worden zu sein. Das waren ja Leute, die des Französischen mächtig waren; und unter ihnen mag sich früh eine schauspielerische Routine, die den Berufsschauspieler allmählich heranbildete und als eigenen Stand großzog, festgesetzt haben. Das Laienelement machte sich aber bald auch im Inhalte der Stücke fühlbar. Die Kriegsknechte, denen die Bewachung des heiligen Grabes anvertraut ist; der Merkator, welcher den frommen Frauen die Salben und Spezereien verkauft; der Unglaube des Apostels Thomas und die Verzweiflung des Verräters Judas waren ebensoviele Szenen, denen eine komische Beimischung von Anfang an innewohnte. Je mehr das komische Element aber in den der Erbauung gewidmeten Spielen unaufhaltsam um sich griff, um so mehr mußten die Geistlichen von der Teilnahme an diesen Spielen zurücktreten. Die einzige Rolle des Christus blieb noch eine Zeitlang in ihren Händen; bald waren sie nur mehr auf die oberste Leitung der Spiele beschränkt, die sie bis zur Reformation in Händen hielten. In Oberammergau ist noch gegenwärtig der Pfarrer der oberste Leiter des ganzen Spieles. Waren die Mysterien erst Sache der Laien geworden, so wurden sie auch nicht länger auf geweihtem Boden geduldet. Am Marktplatz und in den Hauptstraßen der Ortschaften fanden nun die Aufführungen statt. Diese allmähliche Verweltlichung zeigt die Entwickelung der Mysterienspiele ziemlich überall in ähnlicher Weise. Mysterien wurden sie in Frankreich genannt. In England hießen sie Miracle

Plays oder Pageants. Pageant war das Gerüst, auf dem gespielt wurde. In Chester bestand es aus zwei Stockwerken, die auf vier oder sechs Rädern ruhten. Im oberen wurde gespielt, im unteren kleideten sich die Spieler an. Der obere Raum war unbedeckt. Diese Schaugerüste, denen der ankündigende Herold voranzog, wurden meistens von Menschen von Straße zu Straße gezogen. Es waren die Zünfte der Kaufleute und Handwerker, welche diese Spiele ausrüsteten und aufführten. In Chester entsprachen die 24 Teile des Zyklus genau den 24 Gilden der Stadt. Jede Zunft stellte ein Pageant dar. An den drei Pfingsttagen ward der ganze Zyklus durchgespielt. In Koventry hielt man Ostern und Pfingsten jährlich Spielproben. Die Aufführung erfolgte am Fronleichnamsfeste, doch nicht in jedem Jahre. Dafür zogen die Gilden von Koventry auch an benachbarte Orte, dort ihr Spiel sehen zu lassen; also recht eigentlich der wandernde Thespiskarren. Und das geschah noch zu einer Zeit, da bereits auch die berufsmäßigen Schauspielertruppen herumzogen, die Dramen von Lodge, Greene, Marlowe, einige Jahre später auch die von Shakespeare zur Aufführung bringend. So nahe berührte sich in England die Entwickelung verschiedener Epochen der Schauspielkunst; und nicht unfruchtbar ist diese Berührung für das aufstrebende jüngere Drama gewesen.

Dem mittelalterlichen Mysteriendrama darf entschieden eine höhere Bedeutung zugesprochen werden, als dies gewöhnlich geschieht. Das ästhetische wie litterarhistorische Urteil ist ihm noch immer nicht völlig gerecht geworden. In einer Zeit, da die Bibel kaum den Klerikern selber zugänglich war, hatte diese lebendig gewordene Biblia Pauperum eine hohe religiöse Bedeutung. Die heilige Geschichte wurde durch das Mysteriendrama dem Volke so lebendig vor Augen geführt wie im 16. Jahrhundert durch Marlowes, Shakespeares und anderer Historiendramen die nationale Geschichte. Der Prolog der Koventryspiele verspricht den Zuschauern Wahrheit:

Ihr, die ihr kommt, sollt sehen hier
Dies Spiel nach rechter Weis' verschönt.
Die heilige Schrift ja spielen wir,
Und Fabeln sind drum streng verpönt.

Mit andern Worten, doch dem Sinne nach ganz das gleiche Versprechen enthält der Prolog zu „König Heinrich VIII.“ Hier könne man Wahrheit erfahren. „Wir bieten Glaubens-

wertes; unser Streben ist, nur Wahres darzustellen." Während aber Shakespeares fortgeschrittenere Kunst die strenge historische Treue bei aller Wahrhaftigkeit doch der Notwendigkeit der dramatischen Entwickelung anzubequemen wußte, hat im Gegenteil die Scheu vor einer fälschenden Umdichtung der heiligen Schrift im Mysteriendrama eine freie Entwickelung unmöglich gemacht oder mindestens arg gehemmt. Nur durch eigentümliche Vermittelungsglieder konnte sich aus ihm das moderne Drama entwickeln. Dagegen ist es dem englischen Mysteriendrama gelungen, die in ihrer Geschlossenheit großartige Weltanschauung des Mittelalters zum Ausdruck zu bringen, wie dies vielleicht in keinem andern Lande in gleicher Vollständigkeit erreicht wurde. Die ganze Religionsgeschichte der Menschheit, wie sie in der Bibel erscheint oder von den Theologen aus ihr konstruiert wurde, ist in ihren wichtigsten Momenten innerhalb des Rahmens eines jeden der drei Kollektivmysterien dargestellt. Von der Weltschöpfung und der Empörung Luzifers bis zur Ankunft des Antichrists und dem jüngsten Gericht wird die heilige Geschichte in einer größeren oder kleineren Anzahl dramatischer Bilder vor unsern Augen abgespielt. Geburt und Versuchung, das Leiden, die Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt Christi bilden natürlich die Hauptszenen. Daneben werden aber auch der Sündenfall, Abels Tod, die Sintflut, Isaaks Opferung, die Propheten mit Bileams Eselin und anderes mit liebevoller Ausführlichkeit behandelt. Das dabei zu Tage tretende dramatische Geschick ist sehr ungleich. So zeigen z. B. die „Townley-Plays" bei der Opferung Isaaks eine wirksame psychologische Vertiefung. Abraham gibt vor, etwas verloren zu haben, um die Opferung zu verzögern. Nach der glücklichen Wendung der Sache will er seinen geretteten Sohn küssen, ehe er dem Engel Antwort gibt. Das Bestreben nach Individualisierung ist mehr bemerkbar als in französischen und deutschen Spielen. Einzelne realistische Züge beweisen das entschiedene dramatische Talent. Dagegen fehlt es den komischen Partien im allgemeinen an Witz. Und was noch bedenklicher ist, das Pathos wird unfreiwillig sowohl wie absichtlich bis zur Komik gesteigert. Vor allem in der Rolle des Herodes. Chaucers Küster Absalon in der „Erzählung des Müllers" spielt gern den Herodes, um in dieser Rolle seine Gewandtheit zugleich mit seinem würdevollen Benehmen bewundern zu lassen. Herodes ist das Urbild des Tyrannen in diesen Spielen; eine

Rolle, wie sie Zettel im „Sommernachtstraum“ charakterisiert, „wo man alles kurz und klein schlagen muß“. Wenn Shakespeare einen handfesten, haarbuschigen Gesellen schildern will, der durch Lärm und In-die-Ohren-donnern dem schlechtesten Teile der Zuschauer imponieren möchte, so sagt er von einem solch prügelnswerten Kerl: „Er überherodest den Herodes“ (Hamlet III, 2, 16). Falstaffs großmäulige Liebesbeteuerungen beantwortet Frau Blatt in den „Lustigen Weibern“ mit dem Ausruf: „Welch ein verruchter Herodes von Judenland ist dies“ (II, 1, 20). Heinrich V. droht den Bürgern von Harfleur mit der Wut von Herodes' blutigen Schlächtern. In „Antonius und Kleopatra“, wo Shakespeares Quelle von dem historischen Herodes berichtet, gelingt es dem Dichter teilweise nicht, den Herodes des Plutarch von dem Herodes zu unterscheiden, dessen tyrannisches Wüten ihm und seinem Publikum von den Mysterien her noch so grell vor Augen stand. Wenn Shakespeare im „Hamlet“ neben Herodes den angeblich sarazenischen Götzen Termagant nennt, so wird er auch dabei von einer Erinnerung an die Mysterienbühne geleitet gewesen sein. Mohammed ist auf ihr wirklich zugleich mit Herodes aufgetreten; ebenso sprach Pilatus von seinem Vetter Mohammed. In den Koventryspielen tritt der Roie Erott mit den Worten auf:

> Ich bin der, der beides, Himmel und Hölle, gemacht,
> Und von mir hängt ab die Welt mit ihrer Pracht . . .
> Aus Furcht, wenn ich zornig sie thu' anblicken,
> Die Wolken Donner und Blitze herabschicken.
> Und wenn nur ein einzig Wort mir entfährt,
> So ist die ganze Welt von Nord bis Süd zerstört.
> So leuchtend wie meine Farbe und mein Gesicht
> Ist die Sonne im Himmel am Mittag nicht u. s. w.

Man sieht, es war nicht die Kunst des maßvollen Charakterisierens, die den alten Bühnenherodes in Shakespeares Erinnerung so lebendig erhielt.

Durch seine nahen Beziehungen zu den drei morgenländischen Königen gehört Herodes zu dem älteren Personal der Mysterien. Jedenfalls nur bedeutend jüngeren Ursprungs kann sich der Teufel rühmen, der freilich in allen Ländern allmählich eine der Hauptpersonen des Spiels geworden ist. Mephistopheles, in der klassischen Walpurgisnacht um seinen Namen gefragt, gibt zur Antwort:

Mit vielen Namen glaubt man mich zu nennen —
Sind Briten hier? Sie reisen sonst so viel,
Schlachtfeldern nachzuspüren, Wasserfällen,
Gestürzten Mauern, klassisch dumpfen Stellen;
Das wäre hier für sie ein würdig Ziel.
Sie zeugten auch: im alten Bühnenspiel
Sah man mich dort als old Iniquity.

Den Namen führte im alten englischen Bühnenspiel aber nicht der Teufel, sondern sein anderes Ich, sein ständiger Begleiter, der Vice; eine der englischen Bühne ausschließlich eigene Gestalt, welcher für die Fortentwickelung des Dramas eine ganz hervorragende Bedeutung zukommt. Nicht in den Miracle Plays selbst, sondern erst in der aus ihnen sich entwickelnden Uebergangsform übernimmt er unter diesem Namen eine Rolle. Shakespeare hat sehr oft auf diese merkwürdige Bühnenfigur angespielt. Prinz Heinz schilt einmal Falstaff „verehrungswürdiger Vice, grauköpfige Iniquity"; aber auch Falstaff selber höhnt den schalen Friedensrichter this Vice's dagger. Hamlet nennt seinen Oheim einen Vice of kings, und Richard III. vergleicht, wenn er mit einem Worte doppelte Moral macht, sich selber dem richtigen Vice Iniquity (III, 1, 82). Der Teufel erscheint in den Mirakelspielen der gewöhnlichen Vorstellung gemäß im zottigen Fell mit Schwanz, Klauen und Hörnern. Dieser äußerlich furchtbaren Erscheinung entspricht aber nicht seine Rolle; er ist der dumme Teufel, der geprellt und ausgehöhnt wird. Nicht ohne Tiefsinn ist es nun, wenn man diesen Hohn ihm verkörpert zur Seite stellt im Laster (Vice). Der Böse erzeugt sich eben durch das Böse seine untrennbare Pein, die ihm höhnend und strafend zur Seite geht und ins Antlitz grinst. So ließe sich das Verhältnis zwischen dem Teufel und seinem Begleiter Iniquity, der verschiedentlich auch die Namen Sin, Desire, Inclination, Hophazard, Hypocrisie u. a. m. führt, philosophisch formulieren. Das böse Prinzip trägt seine eigene Strafe in sich; das Drama bringt dies durch eine Zweiteilung der Person zur sinnlichen Anschauung. Dieser Vice nun, der immer mit dem Ausrufe „Hoho!" die Bühne betritt, wird zur stehenden Figur im englischen Drama. Aus ihm, dessen Aufgabe es ist, den Teufel zu verhöhnen, entwickelt sich allmählich der Hanswurst, dessen ursprünglicher Charakter von den späteren Dramatikern dann vielfach variiert, doch immer beibehalten wird. Der rohe Rüpel Shakespeares und sein geist=

reicher Narr — Flink und Lanz in den „Veronesern“, wie Probstein und Feste in den späteren Lustspielen — sind Abkömmlinge des alten Lustigmachers Vice. Der Narr Feste in „Was ihr wollt“ weist in dem Malvolio verhöhnenden Liedchen (IV, 2, 130—141) offen auf diese Verwandtschaft hin. Den hölzernen oder ledernen Dolch (dagger) des Vice trägt, mit Schellen verziert, auch der Hausnarr der englischen Großen, der Narr Lears, Othellos und der Gräfin von Roussillon. Das lange bunte Kleid des Hausnarren und Spaßmachers — der Prolog zu „Heinrich VIII.“ spricht von dem Kerl „im langen bunten, gelbverbrämten Kleid“, Jaques von des scheckigen Narren bunter Jacke — ist auch das Kostüm des Vice auf der Bühne. Ben Jonson nennt in seiner Komödie „der Teufel ein Esel“, in welcher vetus Iniquitas in eigener Person auftritt, den Hausnarren geradezu Vice:

> Vor fünfundsechzig Jahren, da stand noch
> 'nem jeden großen Mann sein Vice zur Seite
> In langem Rock, den Holzdolch wacker schwenkend.

Die große historische Bedeutung der Vice-Rolle liegt aber vor allem darin, daß zu den biblischen Personen der Mirakelspieler nun eine allegorische von hervorragender Bedeutung hinzutritt. Nicht als ob es in den Mirakelspielen an allegorischen Figuren ganz gefehlt hätte. In 11 von den 42 Stücken des Koventryzyklus treten allegorische Gestalten auf. Aber diese Veritas, Misericordia und ähnliche können keine Charakterschöpfungen genannt werden; es sind nur allgemeine Betrachtungen, die gleichgültigen Gestalten, welche man Gerechtigkeit, Tugend u. s. w. nannte, in den Mund gelegt wurden. Im Vice dagegen ward eine Gestalt mit eigentümlichem, ausgesprochenem Charakter geschaffen, welche das lebhafte Interesse der Zuschauer erregte. Die Folge war, daß die Dichter diesen Charakter weiter auszubilden suchten, und dabei wurde er immer individueller gestaltet. Er wird in vielen Situationen mannigfaltig verwendet, und die verschiedensten Figuren der Moralitäten und Zwischenspiele, der betrogene Ehemann Tom Tyler, wie der Repräsentant der Feigheit und andere, sind nur Weiterentwickelung des ursprünglichen Vice.

Es war seit langem gebräuchlich, daß den englischen Königen, wenn sie ihre Städte besuchten, allegorische oder historische Masken den Willkommen der getreuen Bürgerschaft

aussprachen. Waren es früher immer nur einzelne Figuren, so brachte man später deren mehrere in eine Gruppe. Besonders beliebt waren außer den Allegorien der verschiedenen Tugenden die sogenannten sieben Worthies (Hektor, Pompejus, Cäsar u. s. w.), deren Spiel ja auch Shakespeare in der „Verlorenen Liebesmühe“ verunglücken läßt. Aus den Reden dieser verschiedenen, einem Zwecke dienenden Figuren mußte sich von selbst allmählich eine Art dramatischen Zusammenspiels ergeben. Man kannte ja bereits aus den Mirakelspielen ihre dramatische Verwendung. Es bedurfte nur noch des Hinzukommens einer Gestalt, die den Gegensatz zu den allegorischen Tugenden zum Ausdruck brachte, so war eine neue dramatische Gattung geschaffen. Dies geschah, indem der Vice den Tugenden gegenübertrat.

Allegorien sind in der Regel steif und sagen unserem Geschmacke wenig zu. Von dieser Ansicht ausgehend, hat man auch die aus Allegorien bestehenden Moralitäten oder Moral Plays, wie ihr richtiger Name lautet, den Mirakelspielen gegenüber nicht als einen Fortschritt anerkennen wollen. Und doch sind diese moralischen Spiele, wie sie im Anfange der Regierung Heinrichs VI. (etwa um 1422) zuerst selbständig vorkommen, ein wesentliches Glied in der Entwickelung des englischen Dramas. Das Mirakelspiel gleicht der bildenden Kunst, solange sie nach bestimmten hierarchischen Vorschriften und ausschließlich religiösen Gesichtspunkten ihre alten Typen beibehalten, archaistisch arbeiten muß. Eine freie dichterische Entwickelung kann in dem der heiligen Schrift folgenden Mirakelspiel nur in sehr eingeschränktem Maße stattfinden. Die Charaktere sind alle durch die Ueberlieferung festgestellt und ebenso der Verlauf der Handlung selbst. Mirakelspiele, wie das französische und in zwei Fällen auch das deutsche Theater des Mittelalters sie ausgebildet hatte, d. h. wunderthätiges Eingreifen Marias und der Heiligen in verwirrte menschliche Verhältnisse (Theophiluslegende, Spiel von der Päpstin Jutta), aus denen dann unschwer ein rein weltliches Spiel sich entwickeln konnte, treten in der Geschichte des englischen Dramas kaum hervor. In den Moralitäten dagegen werden an die Erfindungskraft des Dichters Anforderungen gestellt. Er hat den Plan der Handlung zu entwerfen, Intriguen zu erfinden und zu entwickeln. Dadurch wird bereits ein gewisser, wenn auch noch sehr mangelhafter Aufbau des Dramas notwendig, die dramatische Technik erhält ganz

andere Aufgaben als bisher zu lösen. Der Charakter des allegorischen Vertreters der Menschheit, der in allen moralischen Spielen auftritt, ob er nun „Lustige Jugend“, „Humanum Genus“, „Jedermann“ (Everyman) oder „Mankind“ heißen mag, wird immer schärfer gezeichnet, sowohl als Verführter wie als Bereuender. Auch das Bestreben, die verschiedenen Tugenden und Laster nicht bloß durch ihre Namen zu charakterisieren, läßt sich nicht verkennen. Für die späteren Dramatiker, Shakespeare und seine Zeitgenossen, erwuchs aber aus den Moralitäten noch ein unmittelbarer Vorteil. Schon der Vater der deutschen Aesthetik, Baumgarten, hat die Poesie als eine oratio sensitiva perfecta bezeichnet, die Dichtersprache wird um so viel poetischer, je sinnlich anschaulicher sie wird. Der Dichter muß das Abstrakte durch Gleichnisse versinnlichen, moralische Begriffe und Naturvorgänge personifizieren. Den Tod stellt uns fast jeder Dichter als Persönlichkeit gegenüber. Im Reiter zur Linken und Rechten werden die Versuchung und das mahnende Gewissen personifiziert. Iphigenie läßt die „Erfüllung“ als Tochter Jovis vom Himmel herabsteigen. Wir sollen für unsere Phantasie das sinnliche Bild von Personifikationen gewinnen, wenn Heinrich v. Kleist das Glück dem Ungehorsam den Kranz reichen läßt; das Gesetz die Mutter der Krone nennt, welche ein Geschlecht von Siegen erzeuge; den blonden Fehltritt mit blauen Augen, am Boden flehend, stammeln läßt. Unserer ungeschulten Phantasie fällt es aber oft recht schwer, der sinnlichen Personifikation des Unsinnlichen, wie der Dichter sie gibt und geglaubt haben will, nachzukommen. Shakespeare bedient sich der Personifikationen von Verdammung („Romeo und Julia“ III, 1, 235), Tugenden („Makbeth“ I, 7, 18), Ueberlegung („Heinrich V.“ I, 1, 28), Tod („König Johann“ III, 4, 25; „Richard III.“ III, 1, 82; „Romeo“ V, 3, 92) und manch anderen mit einer Freiheit und Ausführlichkeit, der unsere Phantasie oft nicht mehr folgen kann oder sie geradezu geschmacklos findet. Es fällt uns doch schwer, z. B. den Gram (Grief) als Person zu denken. Shakespeare läßt die verwaiste Konstanze im „König Johann“ (III, 4, 92) klagen:

> G r a m füllt die Stelle des entfernten Kindes,
> Legt in sein Bett sich, geht mit mir umher,
> Zeigt seinen lieben Blick, spricht seine Worte,
> Erinnert mich all seiner holden Gaben,
> 's füllt seine Bildung aus die leeren Kleider.

Der Phantasie seiner Zuhörer mutete Shakespeare jedoch mit solchen Bildern nicht zu viel zu. Von den Aufführungen der Moralitäten her waren ihnen ja Gram, Beharrlichkeit, Fleischeslust, die Todsünden, Reue als ebensoviele Personen bekannt. Sie hatten alle diese abstrakten Begriffe mit leiblichen Augen vor sich handeln sehen. Dem Dichter war die Möglichkeit gegeben, alles, was er wollte, zu personifizieren, und das Anschauungsvermögen der Zuschauer war stets imstande, seinen Bildern zu folgen. War die Personifikationslust in den Moralitäten doch so weit gegangen, daß „Gelehrsamkeit ohne Geld“, „Gelehrsamkeit mit Geld“, „Weder Gelehrsamkeit noch Geld“ und „Alles für Geld“ als ebensoviele eigene Gestalten auftraten.

Mit den tiefsinnigen und großartig phantasiereichen, religiösen Moralitäten Kalderons verglichen, erscheinen die englischen Moral Plays allerdings unbedeutend, aber das Elisabethanische Drama hat ihnen vieles zu verdanken gehabt. Und lange haben sie sich ihm zur Seite erhalten. Im Patente König Jakobs haben wir die Moral Plays noch eigens erwähnen hören. Die letzte nachweisbare Aufführung eines solchen hat aber 1602 vor der Königin Elisabeth stattgefunden; es hieß „der Streit zwischen Freigebigkeit und Verschwendung“. Das berühmteste aller Moral Plays ist der Everyman. Die Geschichte von dem „Jedweden“, der, plötzlich vom Tode vor Gottes Richterstuhl gerufen, sich von Gellschaft, Sippschaft, Besitz, Schönheit, Stärke, den fünf Sinnen, auf die alle er seine Hoffnungen gesetzt hatte, verlassen sieht und nur von „Gutewerke“ in die Ewigkeit begleitet wird, ist in allen Ländern und Sprachen im 16. Jahrhundert dramatisch bearbeitet worden. Einen dem Everyman verwandten moralischen Inhalt zeigen diese Spiele, wie schon ihr Name andeutet, in den meisten Fällen. Sehr hübsch ist im Spiele „Welt und Kind“ das Auftreten der fünf verschiedenen Alter des Menschen. Ferdinand Raimund hat in seinem „Bauer als Millionär“ mit ähnlichem eine große Wirkung erzielt. Im „Schloß der Beharrlichkeit“ streuen die belagerten Tugenden Rosen auf die anstürmenden Todsünden, wodurch diese „blau und braun“ gebrannt werden. Das gleiche Mittel wenden am Schlusse von Goethes Faust die rettenden Engel den Teufelsscharen gegenüber mit gleichem Erfolge an. Wie viele und welche der auf uns gekommenen englischen Moralitäten Shakespeare gekannt hat, läßt sich nicht nachweisen. Diejenigen, in denen

er selbst noch mitspielte, werden im wesentlichen nicht viel von den uns überkommenen unterschieden gewesen sein.

Die Moralitäten führen auch oft die Bezeichnung „Zwischenspiel". Es finden sich Titel wie „a new Interlude of the Moral Play". Doch dürfen Interludes und Moral Plays keineswegs für identisch aufgefaßt werden, wenn sich auch vielleicht in der Mehrzahl der Fälle keine strenge Unterscheidung durchführen läßt. Das englische Moral Play entspricht großenteils den französischen Moralités, denen jedoch eine anders geartete Rolle in der Geschichte des französischen Dramas zukommt. In Deutschland finden sich nur ganz vereinzelte Ansätze zu Moralitäten, die einen Einfluß auf die Entwickelung des deutschen Dramas überhaupt nicht ausgeübt haben. Das Interlude dagegen, den französischen Sottisen und Farcen (Entremets) entsprechend, findet sein Gegenstück im deutschen Fastnachtsspiel. In einem sind diese Anfänge des englischen Lustspiels den früheren deutschen Versuchen überlegen. Sie sind derb, aber frei von jener unbeschreiblichen, pöbelhaften Gemeinheit, welche das deutsche Fastnachtsspiel bis auf Hans Sachs in trauriger Weise auszeichnet. Einen volkstümlichen Dramatiker von Sachsens frischem Humor, biedersinnigem Ernst und echt dichterischem Geiste kann das englische Drama auf dieser Stufe seiner Entwickelung nicht aufweisen. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts war das deutsche Lustspiel dem englischen noch überlegen. Es ist um so trauriger, daß diese vielversprechenden Ansätze sich in Deutschland nicht weiter entwickeln konnten. Hans Sachs hat keinen eigentlichen Nachfolger mehr gehabt. Der überwältigende Einfluß der englischen Komödianten bewog Ayrer, als Nachahmer andere Bahnen für das deutsche Schauspiel zu suchen, auf denen keine nationale Größe für unser Drama möglich war. Einem Skelton und John Heywood ist Hans Sachs weit überlegen, und bei einer natürlichen Entwickelung unseres Theaters müßte er auch nur mit ihnen verglichen werden. Als den hervorragendsten nationalen Dramatiker des ganzen 16. Jahrhunderts müssen wir aber unsern meisterlichen Dichter Shakespeare selbst gegenüberstellen; und wie könnten die Schwänke und Tragedi des Nürnberger Schusters einen Vergleich mit „Makbeth" und „Dreikönigsabend" ertragen!

Als das unterscheidende Merkmal der Interludes von den Moral Plays kann die Autonomie des komischen Elementes angesehen werden. Bereits in den Miracle Plays begegnen uns

einzelne nicht übel geratene komische Szenen. Der Streit zwischen Noah und seinem Weibe ist noch etwas plump. Aber der Dieb Mak, welcher sich vor Christi Geburt unter die Schäfer mischt und dann den gestohlenen Hammel für das eben geborene Kind seiner Frau ausgibt, um so einer Entdeckung vorzubeugen, bildet eine ganz vortreffliche komische Episode in den Townleyspielen. In den Moralitäten fehlt, wie schon die stehende Figur des Vice bekundet, das komische Element nirgends. Ueberall tritt es jedoch nur nebensächlich auf. Es kann nur als geduldet, nicht als berechtigt gelten. Die Mirakelspiele, wie die Moralitäten sind angeblich einzig der Erbauung wegen da. Eine selbständige Komik können sie also nicht legitimieren. Das Verdienst der ersten Dichter von Zwischenspielen liegt darin, daß sie die bereits vorhandenen komischen Elemente zusammenfassen und selbständig zu verwerten wagen. Sie haben den Mut, das delectare offen auf ihre Fahne zu schreiben. Der Uebergang hat sich so allmählich vollzogen, daß wir wohl nur in der Minderzahl der Fälle die Grenzlinie von Interlude und Moral Play angeben können. Der Unterschied, wie er eben hervorgehoben ward, tritt nichtsdestoweniger im allgemeinen unverkennbar hervor. Und noch einem weiteren Fortschritte begegnen wir alsbald in den Zwischenspielen. Die Moralitäten haben durch Personifikation von Tugenden und Lastern allgemeine Charaktertypen geschaffen. Aus den Typen sollen nun Individuen werden. Das gelingt nur langsam; eigentümliche Mischungen, wie wir sie dann auch im ernsten Drama gewahr werden, kommen dabei zu Tage. Der Mann erhält seine bestimmte individuelle Physiognomie als Tom Tyler; seine Ehefrau hat sich aber noch nicht so weit von den Allegorien des Moral Play emanzipiert; sie heißt noch schlechtweg „Zank (Strife)“. Die englischen Dichter sind in späteren Zeiten wieder darauf zurückgekommen, schon durch den Namen den Charakter einer Rolle anzudeuten. Nach ihrem Beispiele hat auch Lessing den treuen Diener in „Sara Sampson“ Waitwell genannt. Dagegen läßt sich nicht viel einwenden. In der Uebergangszeit des 16. Jahrhunderts jedoch bezeichnet die individuelle Namengebung im Gegensatz zur allegorischen zugleich einen Fortschritt in der dramatischen Charakterbildung selbst. Das Altertum macht hierbei, wenn auch anfangs ganz unmerklich, bereits seinen Einfluß geltend. Das Lächerliche großsprecherischer Feigheit will ein Dichter anschaulich machen und

in seinem Stücke verspotten. Die Person, die er auftreten läßt, nennt er aber nun nicht mehr Cowardice wie früher. Er hat irgendwie von dem feigen Großsprecher Thersites gehört. Seine Handlung hat mit dem antiken Thersites gar nichts zu thun, nicht ein einziger individueller Zug findet sich in dem ganzen Interlude; aber die Personifikation der Feigheit wird nun Thersites genannt (1537). Es ist zugleich die erste Einführung des miles gloriosus auf der englischen Bühne, die sich des Charakters bald mannigfach bemächtigte; Shakespeares Armado, Pistol, Parolles, ja Falstaff selbst sind Verwandte des miles gloriosus.

Im Interlude von Thersites begegnet uns auch Gott Mulciber. Im „Wetterspiel" (1533) traten Jupiter, Saturn, Phöbus und Phöbe auf. Höchst bedeutsam ist das „Zwischenspiel von der Natur der vier Elemente". Ungeachtet seiner rein didaktischen Tendenzen gehört es unstreitig wie alle diese Spiele der Volksbühne an. Dem Interlude von Jack Juggler, das erst 1562 gedruckt, aber in der Regierungszeit Eduards VI. entstanden ist, liegt der Amphitruo des Plautus, den auch Shakespeare für seine „Komödie der Irrungen" benutzt hat, zu Grunde. Von formalen Einflüssen der Antike zeigen sich indessen noch keine Spuren. Das Verhältnis zu ihr ist noch ein naives. Es wäre wohl möglich, daß Shakespeare statt des lateinischen Originals oder neben demselben den Jack Juggler sich für Dromio zum Vorbilde genommen hätte. Diese erste englische Umdichtung des Plautus soll indessen ursprünglich nicht für die Volksbühne geschrieben worden sein, auf die sie jedoch bald gelangte und in deren Kreis sie ihrer ganzen Art nach auch gehörte.

Gelehrte Männer, zum Teil Geistliche, waren die Verfasser der Moralitäten und Interludes. Gespielt wurden sie bereits von Berufsschauspielern. Obgleich fünfzehn und mehr Rollen in einzelnen Stücken vorhanden sind, so waren sie doch meistens so eingerichtet, daß vier bis fünf Schauspieler für die Aufführung genügten. Der älteste Dichtername, der uns bei den Moral Plays genannt wird, ist der Henry Medwalls. Er war Kaplan beim Bischof Morton von Kanterbury, demselben, den Shakespeare in seinem „Richard III." auftreten läßt, und schrieb um 1490 das Moral Play „Nature", das im Drucke (1538) aber als „goodly Interlude" bezeichnet ward. Als Dichter von Moralitäten verdienen auch noch R. Wever und W. Wager, von denen wir sonst nichts

wissen, genannt zu werden. Die ersten festumrissenen Dichtergestalten, welche in der Geschichte des englischen Dramas auftauchen, sind John Skelton (1460?—1529) und John Heywood (gest. 1565 zu Mecheln). Beide erfreuten sich der besonderen Gunst Heinrichs VIII., die jedoch den gelehrten Skelton nicht vor Kardinal Wolseys Rache schützte. John Heywood, gleich seinem Patrone Thomas More ein eifriger Katholik, verließ beim Tode der Königin Maria England. Skeltons „Magnificence" ist eines der gehaltvollsten Moral Plays, das moralischen Ernst und scharfen Witz trefflich vereinigt. John Heywood, den seine Gegner einen Hofnarren schalten, kommt mit seinen Zwischenspielen noch nicht den besten Fastnachtsspielen unseres Hans Sachs gleich, wenn er auch unter seinen englischen Rivalen es allen zuvorthut. „Der Ablaßgeber und der Mönch", das „Sehr lustige Zwischenspiel von den vier P." (Ablaßverkäufer, Pilger, Apotheker, Hausierer) leiden bei trefflicher Komik doch an ermüdender Länge und Handlungslosigkeit. Am gelungensten ist das „Hahnreispiel von Johann dem Ehmann, Tyb seiner Frau und Sir John dem Priester".

Die Regierung Heinrichs VIII. war, abgesehen von der Elisabeths, die folgenreichste für die Entwickelung des englischen Dramas. Wie oft ist nicht von dem Schauspiele erzählt worden, das der König 1528 in Gegenwart des französischen Gesandten zu Greenwich vor sich aufführen ließ. Ganz in der Weise der Moral Plays traten da auf Religion, Friede, Wahrheit, Zufriedenheit, Ruhe; neben ihnen aber die Apostel Petrus, Paulus und Jakobus, ein Kardinal, der Dauphin von Frankreich, Luther und Katharina von Bora. Fünf Jahre später, als Heinrichs Laune gewechselt hatte, wurden Papst und Kardinäle in einem vor ihm aufgeführten Drama verspottet. Die französische Dramatik liebte es jederzeit, ihre Stoffe in räumlicher und zeitlicher Entfernung zu suchen; in ihrem klassischen Zeitalter wurde dies unumstößliche Regel. Die englischen Dichter wagten es schon am Anfange, mit kühnem Griffe die gleichzeitigen Ereignisse dramatisch zu gestalten. Unter Elisabeth und Jakob I. hat diese Neigung der Dramatiker, das kaum Geschehene gleich auf das Londoner Theater zu bringen, sogar zu diplomatischen Beschwerden Anlaß gegeben. Das merkwürdige Drama von 1528 ist leider bis jetzt nicht wieder aufgefunden worden. Allein wie bedeutend zeigt es sich uns schon durch das Personenverzeichnis.

Die Moralität geht hier bereits in das moderne Drama über. Individuelle Gestalten des wirklichen Lebens treten auf neben den alten Personifikationen. Daß diese Allegorien, sobald nur einmal der erste Schritt geschehen ist, bald vor den realen Wesen das Feld räumen müssen, versteht sich von selbst. Zur Zeit, da König Heinrichs redegewaltiger Gegner als Bühnenheld Spott und Strafe in einem englischen Moral Play leiden mußte, begann in Kambridge der junge John Bale (1495—1563) an der Richtigkeit der katholischen Lehren zu zweifeln. Als Bischof von Ossory (16. August 1552) wurde Bale ein feuriger Vorkämpfer des Protestantismus in England. Mit allen Mitteln wollte er ihn dem Volke aufdringen; und so hat er auch von der Bühne herab auf die Menge zu wirken versucht. Von seinen 22 Dramen in englischer Sprache haben sich nur fünf erhalten. Die lebendige Ueberzeugung, die ihn zum Dichten antrieb, gibt trotz dogmatischer Breite seinen Werken Kraft und Schwung. Ob der glaubenseifrige Bischof sich bewußt war, daß der größere Teil seiner Landsleute die Reformation noch immer mehr vom nationalen als religiösen Standpunkte aus betrachtete? In seiner Dichtung hat er Verständnis für diese Thatsache bewiesen. Nachdem er, was schon andere vor ihm gethan, im überlieferten Stile der Moral Plays protestantische Tendenzpoesie von der Bühne gepredigt hatte, stellte er, wie es in König Heinrichs Lutherspiel geschehen war, den allegorischen Gestalten historische zur Seite. Noch unter der Regierung Eduards VI. schrieb der streitbare Bischof sein Drama „de Joanne Anglorum Rege“. Es ist das erste englische Historiendrama, dessen Verfasser wir kennen. Shakespeare, der Bales Werk schwerlich gesehen haben wird, hat den historischen Streit zwischen Papst und König nur in einzelnen Szenen hervortreten lassen. In Bales Drama bildet er den Inhalt des Ganzen. Die Witwe England fleht Johann um Schutz gegen ihre Unterdrücker an. Heuchelei und Aufruhr, welch letzterer völlig die Rolle des Vice übernommen hat, verführen Nobility, Clergy und Civil Order, dem Könige nicht zu gehorchen, und rufen Usurpation und Privatreichtum zu ihrer Unterstützung auf. Diese beiden entpuppen sich als der Papst und Kardinal Pandulpho, wie Dissimulation in den Kardinal Raymundus, Sedition in Stephan Langton, den Erzbischof von Kanterbury, sich verwandeln. Das ganze Stück endet mit der Hinrichtung der Sedition durch den

Bürgerstand. Die neunzehn auftretenden Personen wurden von sechs Schauspielern gespielt. Wie tritt in dieser Mischung und den Uebergängen der Allegorien in ihre historischen Repräsentanten doch der Entwickelungsgang des englischen Dramas selbst uns vor Augen! Auf Bales König Johann folgte Thomas Prestons „Leben des persischen Königs Kambyses", in welchem nur noch „Allgemeine Klage", „Beweis" und „Prozeß" neben den historischen Persönlichkeiten vorkommen. In der „Neuen tragischen Komödie von Appius und Virginia" (gedruckt 1575) von B. R. ist der Vice als Diener des Appius thätig; die allegorischen Figuren treten bloß in einer Art von Nachspiel auf, in die Handlung greifen sie an einer einzigen Stelle ein. Das realistische Drama hat sich endgültig aus dem allegorischen entwickelt. Die Theorie möchte vielleicht fragen, ob diese Entwickelung nicht viel einfacher unmittelbar aus den Miracle Plays hätte hervorgehen können. Ein solch unmittelbarer Uebergang hat sich aber auch außerhalb Englands nur in seltenen Fällen vollzogen. In England hat das Moral Play für die Tragödie, das Interlude für die Komödie den Uebergang vom älteren Mysteriendrama vermittelt. Die volkstümliche Richtung der von den Zünften veranstalteten Miracle Plays hat sich in diesem Uebergange erhalten. Sie war stark genug ausgeprägt, um fremden Einflüssen gegenüber, die von der Zeit Heinrichs VIII. an auf sie einwirkten und sie in andere Bahnen lenken wollten, standzuhalten, bis durch mächtige politische und religiöse Strömungen gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts der Grund selber, auf welchem sich die nationale Bühne entwickelt hatte, überflutet und das Theater in seiner alten Bedeutung für immer beseitigt wurde.

2. Klassizistische Dramatik.

In der Geschichte des französischen Dramas trat bereits während der Anfänge der Renaissancebewegung der Zeitpunkt ein, in welchem man eine Weiterentwickelung des Vorhandenen für unmöglich hielt und einen Neubau auf völlig anderer Grundlage zu errichten sich anschickte. Die Parallele mit der politischen Geschichte drängt sich einem da von selbst auf. In der englischen Revolution (1688) suchte man überall an das Vorhandene anzuknüpfen, das Herkömmliche, wo es nur irgend möglich war, beizubehalten und zeitgemäß allmählich umzu-

gestalten. In der französischen Revolution (1793) dagegen ging man vor allem darauf aus, alles Alte gründlich zu beseitigen; nicht bloß der unpraktische barocke Aufbau des Staates, auch seine Grundmauern wurden zerstört. Ganz ebenso haben die Franzosen es mit ihrer Tragödie gemacht; nur ist ihnen hier dank Hardy, Korneille, Racine der Neubau besser und dauerhafter geglückt als im Gebiete der Politik. Die Kontinuität seiner Entwickelung bildet den unermeßlichen Vorzug des englischen Dramas vor dem französischen und deutschen. Die Franzosen versuchten während der Renaissance ein ganz neues Theater nach dem Muster der Alten zu gründen. Wir Deutsche machten uns erst im 18. Jahrhundert mit den verschiedenartigsten Experimenten an die Aufgabe, eine nationale Bühne herzustellen, was dann freilich, da durch den dreißigjährigen Krieg alle guten alten Keime in Grund und Boden zerstört waren, nicht recht gelingen wollte. Aehnliche Tendenzen wie in Frankreich, nur nicht ganz so schroff, haben auch in England während des 16. Jahrhunderts nach Geltung gerungen. In Frankreich vernichteten die klassizistischen Bestrebungen das mittelalterliche Drama vollständig, wenigstens für die Tragödie vollständig; in England bildeten sich unter dem Einflusse und im Kampfe mit diesen Bestrebungen die mittelalterlichen Bühnenspiele nach und nach zum Shakespeareschen Drama um.

Der erste Verfasser eines englischen Königsdramas, Bischof John Bale, war auch der erste, welcher statt der hergebrachten Bezeichnungen von Moral Play und Interlude seine dramatischen Arbeiten Tragedy und Comedy benannte. Und nicht für bedeutungslos darf man diese veränderte Namengebung ansehen. Es gibt wenig Worte in einer jeden Sprache, an denen nicht ein Stück Kulturgeschichte klebte. Im Mittelalter hat man, wie jeder von Dantes Dichtung her weiß, unter Commedia etwas ganz anderes verstanden als im Altertum und wieder seit den Tagen der Renaissance. Chaucer spricht sehr oft von Tragedy und nennt einige seiner Arbeiten Tragödien. Er und seine Zeitgenossen verstanden darunter ein episches Gedicht, in welchem Untergang von Fürsten und hohen Personen erzählt wird. Selbst Shakespeare noch gebraucht das Wort Tragedy in der Bedeutung „trauriges oder schaudervolles Ereignis“ („Titus Andronikus“ II, 3, 265; zweiter Teil „Heinrichs VI.“ III, 2, 194 u. a. m.). Wenn John Bale beide Worte wieder

im Sinne der alten Kunstlehrer und Dichter in Anwendung brachte, so stempelte er damit zugleich diese neuen Dramen zu einer Fortsetzung der alten dramatischen Kunstübungen. Er forderte schon durch den Namen zu einem Vergleiche zwischen antikem und modernem Drama heraus. Wenn er selbst ohne Bedenken sein Moral Play eine Tragödie oder Komödie nennt, nach ihm werden andere kommen und untersuchen, ob denn so gearteten Dichtungen der Name wirklich gebührte, welchen die Werke des Seneka und Plautus führen. Wie müsse man wohl verfahren, um mit den bewunderten antiken Werken das neue Drama vergleichen zu dürfen? Sechs Jahre nach dem Tode Bales wurde John Redfords altes Moral Play „die Hochzeit von Witz und Wissenschaft“ neu bearbeitet (1569). Bei dieser Gelegenheit ward das Spiel in fünf Akte eingeteilt, um es den Mustern der Alten zu nähern. Von solcher Gliederung hatten die bisherigen Verfasser von Moralitäten und Zwischenspielen nichts gewußt. Daß mit der neuen Namengebung auch eine Neuerung für das Drama selbst erfolgen müsse, hat man wohl gefühlt, ohne gleich zu begreifen, wie man es anstellen solle. So schrieb man nun höchst charakteristisch auf den Titel: „Eine neue Komödie in Englisch nach Art eines Interlude,“ wie man vorher geschrieben hatte: „Ein neues Interlude nach Art eines Moral Play.“ Der Verfasser der „Schönheit und guten Eigenschaften von Weibern“ ist sich demnach recht gut bewußt, daß Komödie und Interlude sich nicht völlig decken. Der Mode folgend nennt er sein Machwerk Komödie, um dadurch Aufmerksamkeit zu erregen, fügt dann aber ehrlich bei, es sei nur „nach Art eines Interlude“. Den gleichen Fall treffen wir bei dem später „Tragikomödie“ genannten Spiel von „Kalisto und Melibea“. Hier tritt in der Kupplerin Celestina — ein in der Geschichte des spanischen Theaters berühmter Name — schon eine Figur auf, wie die antike Komödie sie liebte. Die Grundidee des Stückes, Versuchung und Sieg der Keuschheit, erinnert noch ganz an die Moralitäten. Die Ausführung gehört mehr der neueren Schule an. Bestimmt charakterisierte Individuen treten auf; um die Handlung, nicht die Tendenz ist es dem Verfasser zu thun, und unbedeutend hinkt die moralische Nutzanwendung am Schlusse nach.

Komödie oder Interlude nennt auch Nicholas Udall (1504—1556) sein Spiel von „Roister Doister“. Dies ist die erste regelmäßige englische Komödie, geschrieben und auf-

geführt zwischen 1550 und 1553. Im letzteren Jahre erfolgte die erste, 1566 die zweite Drucklegung des Stückes. Doch nicht für die Volksbühne, sondern für die Schülerbühne von Eton war diese Komödie geschrieben. Nicht eine zufällige stoffliche Entlehnung wie im Jack Juggler, sondern eine bewußte Rivalität mit dem miles gloriosus des Plautus haben wir hier vor uns. Nichts ist natürlicher, als daß zuerst in den Schulen und Rechtskollegien die antiken Dramenmuster nachgeahmt wurden. In Oxford wurde fleißig in lateinischer Sprache gespielt. 1579 wurde dort ein „Riccardus tertius", ein anderesmal zur Begrüßung König Jakobs ein lateinischer „Makbeth" in Szene gesetzt. Aber auch bei Hofe hatten früh lateinische Aufführungen stattgefunden, so 1527 ein lateinisches Moral Play. Bereits sieben Jahre früher ward „eine stattliche Komödie von Plautus" vor König Heinrich VIII., der gern mit seiner Gelehrsamkeit prunkte, aufgeführt. Während aber an den Schulen in Deutschland lateinische oder auch griechische Aufführungen ausschließlich herrschend wurden und das Drama in der Muttersprache verachtet zu Grunde ging, hat das klassizistische Schuldrama in England sich von Anfang an mit Vorliebe des heimischen Idioms bedient und mannigfach heilsam auf die Volksbühne gewirkt. In Deutschland haben Schuldrama und Volksbühne vor Christian Weise wohl so gut wie keine Wirkung aufeinander ausgeübt. Was bei uns Andreas Gryphius im „Horribilicribrifax" erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts that, das hat Udall mit viel weniger Genialität, aber mehr als ein Jahrhundert früher in seinem „Roister Doister" ausgeführt. Ein gelehrter Schulmann, wie Udall war, begnügte er sich doch nicht mit einer gelehrten Uebersetzung; er hat die Plautinische Komödie englisch nachgedichtet, indem er englische Sitten und Anschauungen an Stelle der antiken setzte. Seine Personen sind lauter eingefleischte Engländer. Der Prolog verweist auf Plautus und Terenz. Die Schulung des Altertums ist im Aufbau der Handlung und Charakteristik, in Exposition, Einteilung in Akte und Szenen unverkennbar. Dagegen ist Mathewe Merygreeke, der Diener des auf Freiersfüßen stolzierenden Helden, unverkennbar dem altenglischen Vice verwandt und keinem römischen Sklaven. Und ist es nicht echt englisch, daß der behäbige Kaufmann schließlich die Braut gewinnt und der prahlerische Kriegsmann leer abziehen muß? Der glückliche Wurf, den Udall mit seiner Nationalisierung des Plautus gethan hatte,

ward von andern nicht erreicht. Thomas Rychards schrieb um 1560 einen „Misogonus“, dessen Prolog von Homer gesprochen wird. Die regelrechte Einteilung in Akte ist durchgeführt; das Ganze trägt aber noch zu sehr das Gepräge des Moral Play. John Still, der 1607 als Bischof von Bath gestorben ist, soll die dritte regelrechte englische Komödie verfaßt haben: „Mutter Gurtons Nadel“. Im Druck erschien das derbe Lustspiel 1575; gespielt soll es 1566 worden sein, jedenfalls nur vor einem geschlossenen Zuhörerkreis. Eine verlorene Nadel wird durch fünf Akte gesucht, die unschuldigen Nachbarn beschuldigt und beschimpft, bis der unfreiwillige Hehler beim Niedersitzen fühlbare Kenntnis vom Aufenthaltsorte der vermißten Nadel gewinnt. Nur in seiner Roheit ist der Inhalt volkstümlich. Ein Trinklied im zweiten Aufzuge ist das einzig erfreuliche Zeichen seiner Volkstümlichkeit. Kenntnis des niederen Volkslebens zeigt der Verfasser, aber keine Liebe für dasselbe. Sonderbar genug nimmt sich der unfeine Schwank in der Form des klassizistischen Lustspiels aus. Ben Jonson hat an die realistische Richtung der Komödie, wie sie feiner „Roister Doister“, gröber „Gurtons Nadel“, zeigt, sich angeschlossen. Shakespeare kommt ihr außer in den „Lustigen Weibern von Windsor“ fast niemals nahe. Dem Plautinischen Lustspiele selbst folgte er nur in der „Komödie der Irrungen“ als Nachahmer.

Für Shakespeare unmittelbar maßgebend war dagegen Gaskoignes Lustspiel „Supposes“, eine Uebersetzung der regelrechten Ariostischen Komödie „i Suppositi“, die 1566 in Grays Inn zur Aufführung kam. Die Nebenhandlung in „der Widerspenstigen Zähmung“ ist daraus entnommen. Etwas vor 1584 trat Lyly mit seinem ersten Lustspiele „das Weib im Monde“ hervor. Ein Kenner der klassischen Litteratur, hat er sein Lustspiel doch selbständig gestaltet. Durch Vorführung von Allegorien erinnert er an die älteren Spiele; aber seine Allegorien sind ausschließlich der antiken Mythologie entnommen. Durch ihn werden Geist und Witz Hauptersordernisse des englischen Lustspiels. Und indem er seine Stücke in Prosa schreibt, erobert er dem Drama eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, die es gestattet, sich auf die leichteste Art durch alle Tonarten der Empfindung zu bewegen. Lyly hat nur für den Hof geschrieben, aber auf die Volksbühne mächtig eingewirkt. Wie auf ihr die Komödie bis zum ersten Auftreten Shakespeares sich gestaltet hat, können wir nicht recht erkennen, da nur weniges erhalten ist. Das Lustspiel „die

Zähmung einer Widerspenstigen", dessen Umarbeitung unter Shakespeares Werke aufgenommen ward, zeigt, daß die klassizistische und Lylys Komödie zusammengewirkt haben müssen, um aus Moral Play und Interlude die neuere Komödie zu gestalten. Für die idealen Schöpfungen der Komödie, wie „Sommernachtstraum", „Dreikönigsabend", „Wintermärchen" u. s. w., hat Shakespeare eigentlich keine Werke vorgefunden, die man mit Recht Vorbilder nennen könnte. Was auch Lyly, Greene und Peele geleistet haben, eine umfassende Verwertung der italienischen Novellenlitteratur für die Komödie ward erst in Shakespeares Tagen durchgeführt. Die beiden Teile von William Paynters „Palast des Vergnügens" (1566 und 1567), George Whetstones „Heptameron" (1582), Belleforests „Hundert tragische Geschichten" (1596 ins Englische übersetzt) waren die vornehmlichsten großen Novellensammlungen, aus denen Shakespeare und seine Rivalen schöpften.

Vollendeter als die Komödie erscheint die Tragödie bereits vor Shakespeares Auftreten. Den Geburtstag der englischen Tragödie glaubte man — und manche glauben es ja noch immer — bestimmen zu können. Am 18. Januar 1561 wurde von den Gentlemen des inneren Tempels, des Londoner Juristenkollegiums, vor Königin Elisabeth die „Tragedie von König Gorboduk" gespielt, die dann vier Jahre später zum erstenmal und 1570 als „Tragidie von Feerex und Porrex" zum zweitenmal gedruckt wurde. Die ersten drei Akte sind von Thomas Norton, die letzten zwei von Thomas Sackville, dem späteren Lord Buckhurst und Urheber des „Spiegels für Obrigkeiten", geschrieben. König Gorboduk von Britannien hat gegen den Rat seiner Getreuen das Reich zwischen seine beiden Söhne geteilt; diese bekriegen einander, und in den Wirren geht Gorboduk mit seinem ganzen Hause zu Grunde. Ehrgeizige Große suchen nun sich der Herrschaft zu bemächtigen, und erst nach langen blutigen Bürgerkriegen wird die Ruhe in dem zerrütteten Lande wiederhergestellt. Die Handlung selbst ist fast ganz hinter die Szene verlegt, der Zuschauer erfährt alles durch Boten. Am Schlusse der ersten vier Akte spricht der Chorus in sechszeiligen gereimten Strophen seine Reflexionen über das Geschehene aus. Zur Einleitung jedes Aktes findet eine Pantomime statt, welche das Kommende allegorisch andeutet. Dramatische Pantomimen (Dumb Shows) waren ein sehr altes Besitztum der englischen Dramatik. König Heinrich V. hat zu Ehren seines kaiserlichen Gastes

Sigismund Dumb Shows aufführen lassen, und das viel besprochene dramatische Schauspiel, mit dem auf dem Konstanzer Konzil die englischen Bischöfe die Versammlung ergötzten, war höchst wahrscheinlich ein solches Dumb Show. Das Elisabethanische Drama hat sich zum Teil ihrer immer bedient, obwohl sie bereits als etwas Veraltetes galten. So hat Shakespeare sie im Theaterstück des „Hamlet", das überhaupt ganz im alten Stile abgefaßt ist, verwertet. Die älteste uns bekannte Beschreibung eines Dumb Show innerhalb des Rahmens eines Dramas liefert die „Tragödie von Gorboduk und seinen Söhnen". Sackville und Norton kam es darauf an, im Gegensatze zu den auf der öffentlichen Bühne gespielten Stücken ein Drama nach dem Muster der Alten, d. h. des römischen Tragikers Seneka, herzustellen. Shakespeare aber ist von eben dieser bekämpften Volksbühne ausgegangen. Die nationale Größe Shakespeares und des ganzen englischen Dramas liegt zum großen Teil eben darin begründet, daß es, ungestört und unbeirrt seine eigene, naturgemäße Entwickelungsbahn durchlaufend, sich um Beispiel und Theorie der Klassizisten nicht kümmerte. Nur was seiner eigenen Natur entsprach, entnahm es den fremden Mustern und ihren Nachahmungen. Das erste regelmäßige Drama mag man den „Gorboduk" mit vollem Rechte nennen. In ihm den Ausgangspunkt des englischen Dramas, wie es in Shakespeares Werken seinen Höhepunkt erreichte, sehen zu wollen, ist eine völlige Verkennung der Thatsachen. Für den Unterschied der englischen und französischen Klassizisten aber ist es sehr bezeichnend, daß Sackville und Norton bei ihrem reformatorischen Auftreten doch nicht geneigt waren, die altüberlieferte Bühnenfreiheit gänzlich preiszugeben. Sir Philipp Sidney, ein treuerer Schüler der sogenannten Aristotelischen Regeln, hat dies in seiner „Verteidigung der Dichtkunst" auch tadelnd hervorgehoben. „Unsere Tragödien und Komödien, gegen die man nicht ohne Grund schreit, beobachten, soweit ich sie gesehen habe" — Sidney konnte noch nichts von Shakespeare gesehen haben —, „weder Regeln des ehrbaren Anstandes noch geschickter Poesie, ausgenommen ‚Gorboduk'. Aber obwohl dieser von stattlichen Reden und wohltönenden Phrasen strotzt, die zur Höhe von Senekas Stil anklimmen und voll beherzigenswerter Moralien sind, die er höchst ergötzlich lehrt und so den wahren Endzweck der Poesie erreicht; doch ist er in Wahrheit sehr mangelhaft in mehrerer Hinsicht. Es kränkt mich das, weil er

kein richtiges Muster für jede Tragödie abgeben kann. In Bezug auf Ort und Zeit, die beiden nötigen Begleiter aller körperlichen Handlungen, ist er fehlerhaft. Denn die Bühne sollte immer nur einen Ort darstellen, und das Aeußerste der dabei angenommenen Zeit sollte nach Aristoteles' Vorschrift und der gesunden Vernunft nur ein Tag sein; im ‚Gorboduk' aber sind unkünstlerisch sowohl mehrere Tage als mehrere Orte gedacht. Allein wenn es so mit dem ‚Gorboduk' steht, wie sieht es erst bei allen übrigen aus?" Sidney hätte bei längerem Leben die Freude erleben können, daß in dem bedeutendsten der folgenden klassizistischen Dramen, in den von Thomas Hughes im Verein mit sieben andern Mitgliedern von Grays Inn gedichteten „Unglücksfällen (misfortunes) König Arthurs", die Regeln des Aristoteles viel besser gewahrt wurden als im „Gorboduk". Die jungen Juristen, unter ihnen Francis Bacon, führten das Stück 1587 vor der Königin zu Greenwich auf. Hier sind die Einheiten von Ort und Zeit aufs strengste gewahrt. Nach dem Vorbilde von Senekas „Thyestes" wird das Drama durch einen Geist, es ist der des Herzogs Gorlois, eröffnet, welcher die Rache an seinem Mörder Arthur vollstreckt haben will, ein Motiv, welches auch in Shakespeares „Hamlet" uns wieder begegnet. Auch die Tragödie von „Tankred und Gismunda" (zuerst gespielt 1568), neben dem „Misogonus" das erste englische Drama, das seinen Stoff einer italienischen Novelle — der ersten des vierten Tages des Dekamerone, die auch Hans Sachs und Bürger bearbeiteten — entnommen, gehört derselben klassizistischen Richtung an; ebenso Whetstones zweiteiliges Drama „Promos und Kassandra", in dem zuerst der Stoff von Shakespeares „Maß für Maß" in England dramatisiert erschien (zuerst gedruckt 1572). Nicht inwieweit die Forderung der berühmten und berüchtigten drei Einheiten berechtigt sein kann, soll hier erörtert werden. Die Thatsache dürfen wir aber nicht übersehen, daß Shakespeare in vier Dramen („Komödie der Irrungen", „Verlorene Liebesmühe", „Sommernachtstraum" und „Sturm", annähernd auch in „den lustigen Weibern") die Einheit der Zeit gewahrt hat und uns des öftern im Verlaufe jedes dieser Stücke eigens auf sein Verfahren aufmerksam macht. In den „Irrungen", der „Verlorenen Liebesmühe" und dem „Sturm" ist außerdem die Einheit des Ortes, wenn auch in etwas freierem Sinne, gewahrt und ließe sich ohne jede Abänderung der Handlung leicht den strengsten Forderungen gemäß wahren. Die Annahme,

Shakespeare habe damit Ben Jonson und andern Verehrern des Klassizismus zeigen wollen, daß es ihm nicht schwer falle, ihren Regeln, auf die er keinen Wert legte, nachzukommen, erscheint wenigstens nicht ausgeschlossen.

Auffallend muß es erscheinen, daß die zwei bedeutendsten der früheren klassizistischen Dramen, „Gorboduk" und „Arthur", ihren Stoff der vaterländischen sagenhaften Geschichte entnommen haben. Man sollte eigentlich erwarten, daß die Anhänger des Klassizismus vor allen andern antike Stoffe wählen würden. Beinahe hat es den Anschein, als wollten sie die der Fremde entlehnte Form durch einen nationalen Stoff patriotisch einbürgern. Auch hier gingen sie also weniger einseitig als ihre französischen Gesinnungsgenossen vor. Uebrigens waren diese alten britannischen Sagen nur teilweise volkstümlich; es war fast ausschließlich die höhere Gesellschaft, welche sich an ihnen noch ergötzte. Die Volksbühne hat sich nicht viel mit ihnen beschäftigt; nur der ältere „Leir" und Shakespeares „Lear", „die Geburt des Merlin", „Lokrin" und „Zymbelin" sind stofflich den beiden klassizistischen Dramen verwandt. Das ist nur eine kleine Anzahl, wenn wir dagegen erfahren, daß von den zwischen 1568 und 1580 vor der Königin aufgeführten 52 Stücken nicht weniger als 18 ihren Stoff der römischen oder griechischen Geschichte entnahmen. Von den 36 Dramen Shakespeares spielen 7 oder, wenn wir, was wohl erlaubt, das „Wintermärchen" mit seinem Apollorakel und „Zymbelin" mit dem römischen Konsul mitrechnen, gar 9 Stücke im klassischen Altertum. Die Gentlemen des inneren Tempels führten 1562 eine Tragödie von „Julius Sesar" auf; auch eine Tragödie „Pompejus" kommt vor. Im „Hamlet" erzählt Polonius, daß er einmal auf der Universität den Julius Cäsar vorstellte und dabei auf dem Kapitol von Brutus umgebracht wurde. Im Hinblick auf Shakespeares „Hamlet" verdient es Erwähnung, daß unter den 18 Stücken klassischen Inhalts sich John Pilkingtons „Spiel von dem Muttermörder Orestes" (1567) befand. Ebenso ist für die Vorgeschichte von „Troilus und Kressida" hervorzuheben die Existenz eines Dramas „Ajax und Ulysses". Auch „Iphigenia" kam seit dem Untergange des antiken Theaters wieder zum erstenmal auf die Bühne. Euripides selbst erschien durch seine „Phönikerinnen", die Gaskoigne im Verein mit Yelverton und Kinwelmarsh 1566 als „Jokaste" bearbeitete, auf dem englischen Hoftheater.

Hatten Sackville, Hughes, Whetstone und andere in

klassizistischen Formen romantische Stoffe behandelt, so war umgekehrt ein großer Teil der Dramen, die antike Stoffe darstellten, in der herkömmlichen volkstümlichen Weise gehalten. Im „Interlude von Orstes" treten noch allegorische Figuren aus den Moralitäten auf. Das nationale Drama zog Vorteil aus der Antike, ohne sich von ihr beherrschen zu lassen. So interessant eine Kenntnis der einzelnen Vorgänge in dem Kampfe zwischen Klassizisten und, wenn wir den Ausdruck wählen wollen, Romantikern wäre, so unmöglich ist nach den vorhandenen Quellen eine genauere Verfolgung dieser Entwickelung. Die Mehrzahl derer, welche in der volkstümlichen Form schrieben, gaben wohl selber dem Klassizismus theoretisch recht und betrachteten die Unregelmäßigkeit ihrer eigenen Werke als eine Konzession an den schlechten Geschmack des Publikums oder fühlten sich nicht imstande, regelrechte Kunstdramen herzustellen. Daß Shakespeare selbst in seinem Herzen den Dramen nach Senekas Muster den Vorzug eingeräumt habe, will ich nicht behaupten, obwohl er seinen kunstsinnigen Prinzen Hamlet höchst auffällige Bemerkungen machen läßt (II, 2, 456). Das Drama, aus welchem des Aeneas ungebührlich lange Rede zitiert wird, muß offenbar in der Art der Senekaschen Tragödien und des Gorboduk gewesen sein. „Ein vortreffliches Stück, in seinen Szenen wohlgeordnet, aber es gefiel dem großen Haufen nicht, es war Kaviar für das Volk." Das war ganz dieselbe Ansicht, welche die Klassizisten von ihren durchgefallenen Stücken hegten; so sprach sich Ben Jonson in den gedruckten Vorreden seiner Dramen aus. Wir sträuben uns gegen den Gedanken, daß Shakespeare selber theoretisch einer andern dramatischen Kunstform höheren Wert als seiner eigenen zugestanden habe. Aber von dem Gründer und größten Dichter der spanischen Volksbühne, Lope de Vega, ist ja die ausdrückliche Erklärung vorhanden, daß er sich seiner regellosen Werke schäme und, ehe er an die Arbeit gehe, Aristoteles und Horaz wegsperre, damit sie ihm nicht Vorwürfe machten und er vor ihnen erröten müßte. Shakespeare hat im 72. Sonett, wie bereits erwähnt, die mißmutige Aeußerung gethan, er schäme sich dessen, was er hervorbringe. Wir besitzen aus Shakespeares Zeitalter keine Verteidigungsschrift von seiten derjenigen Dramatiker, welche sich der Freiheit der Volksbühne bedienten. Und doch wäre den mannigfachen Angriffen der Klassizisten gegenüber eine solche Verteidigung nicht unnötig gewesen. In

der Vorrede zu „Promos und Kassandra“ sprach Whetstone 1578 den schärfsten Tadel gegen das englische Drama aus. „Die Italiener,“ sagte er, „sind gegenwärtig in ihren Komödien so lasziv, daß ehrbare Hörer bei ihren Darstellungen Betrübnis empfinden; die Franzosen und Spanier folgen dem Humore der Italiener; die Deutschen sind allzu fromm, denn sie stellen auf jeder gewöhnlichen Bühne dar, was Prediger auf der Kanzel verkünden sollten; die Engländer sind im Drama oberflächlich, einsichtslos und ohne Ordnung (vain, indiscret and out of order). Zuerst bauen sie ihr Werk auf Unmöglichkeiten auf; in drei Stunden rennen sie dann durch die Welt. Sie lassen heiraten, Kinder erzeugen, Kinder zu Männer werden, Männer Königreiche erwerben, Ungeheuer töten und Götter vom Himmel bringen und Teufel aus der Hölle holen.“ Viel drastischer noch hat sich Sidney in der „Verteidigung der Dichtkunst“ über das englische Drama ausgesprochen. Er, den die alte Volksballade mächtig ergriff, hatte für das volkstümliche Drama nur Spott und Tadel. Wie gingen diese Stücke mit der Zeit um! „Zwei junge Fürstenkinder verlieben sich. Nach vielen Hindernissen wird sie schwanger, bringt einen schönen Knaben zur Welt, der geht verloren, wird ein Mann, verliebt sich und ist daran, selber wieder ein Kind zu zeugen, und alles dies im Verlaufe zweier Stunden. Wie absurd das für den Sinn ist, kann Sinn sich vorstellen; Kunst hat darüber uns belehrt, und alle alten Beispiele bestätigen es. In Italien begehen gegenwärtig die gewöhnlichen Schauspieler keine solchen Verstöße. Die Verfasser unserer Stücke werden sagen, wie sollen wir denn eine Geschichte vorführen, die an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten spielt? Und wissen sie nicht, daß eine Tragödie an die Gesetze der Poesie und nicht an die der Geschichte gebunden ist? Nicht der Geschichte braucht sie zu folgen, sondern hat die Freiheit, entweder einen ganz neuen Stoff zu erfinden oder die Geschichte der tragischen Konvenienz nach bestem Ermessen anzupassen. Viele Dinge können erzählt werden, die sich nicht vorführen lassen, wenn man den Unterschied zwischen erzählender und darstellender Poesie kennt. So war es die Art der Alten, durch einen Boten Dinge berichten zu lassen, die in früheren Zeiten oder an andern Orten vor sich gegangen waren. Endlich dürfen sie nicht, wenn sie eine Geschichte darstellen, ab ovo beginnen, wie Horaz sagt, sondern sie müssen auf die Hauptsache der einen Handlung,

die sie darstellen wollen, losgehen." Als Muster verweist Sidney auf die Gestaltung des Stoffes in der „Hekuba" des Euripides. Dann wendet er sich gegen die weiteren Absurditäten der Volksbühne. Alle diese Spiele seien weder rechte Tragödien noch Komödien. „Nicht weil der Stoff es mit sich bringt, werden Könige und Klowns zusammengebracht, sondern kopfüber werden Klowns hineingeworfen, um ohne Dezenz und Diskretion in majestätischen Dingen mitzuspielen. So kann weder die Bewunderung und das Mitleid, noch die rechte Fröhlichkeit bei diesen Bastarden von Tragikomödien platzgreifen. So kommt es, daß, während wir in der That keine rechte Komödie besitzen, wir im komischen Teil unserer Tragödie nichts als Obszönität haben, unwürdig für ein keusches Ohr; oder die äußerste Tölpelhaftigkeit darstellen, in der That geeignet, ein lautes Gelächter zu erregen, aber sonst nichts. Der ganze Verlauf einer Komödie sollte ergötzlich sein, und ebenso die Tragödie so durchgeführt werden, daß die Bewunderung rege gehalten bleibt. Allein unsere Komödianten meinen, es gebe kein Ergötzen ohne Gelächter, und damit haben sie völlig unrecht, denn obgleich Gelächter und Ergötzen zusammenkommen mögen, so kommen sie doch nicht von einander her. Ergötzen hat eine ständige oder augenblickliche Freude an sich, Gelächter nur ein verächtliches Kitzeln."

Das sind im wesentlichen dieselben Vorwürfe, welche dann im 17. und 18. Jahrhundert die französisch geschulte Aesthetik in England, Frankreich und Deutschland gegen das Shakespearesche Drama erhoben hat, bis der erste, der sich eine tiefer gehende Auffassung vom Wesen der Sophokleischen Tragödie errungen hatte, bis Lessing Shakespeare als ebenbürtigen Genossen der hellenischen Tragiker feierte. Die durch den Gang der weltgeschichtlichen Entwickelung bedingte Stellung des Shakespeareschen Dramas gegenüber dem antiken wurde zuerst von der deutschen Kritik im 18. Jahrhundert erkannt. Sidneys Tadel richtet sich zunächst gegen die vorshakespearesche Dramatik, und man braucht nur ein Drama wie den „Perikles" unbefangen zu betrachten, um zu erkennen, daß die Klagen des klassisch gebildeten Patrioten doch keineswegs aller thatsächlichen Berechtigung entbehrten. Das Shakespeare vorangehende Drama war wirklich großenteils nur roh dramatisierte Geschichte, nicht Drama. Nicht nur der äußere Schein der Einheit fehlte, sondern auch die innere Einheit mangelte gänzlich. Das unmotivierte Hervor-

drängen der komischen Elemente und ihre ungehörige Einmischung in tragische Szenen hatte Shakespeare selber noch zu bekämpfen. Es erinnert sehr stark an Sidneys Worte, wenn Hamlet (III, 2, 42) den Schauspielern vorschreibt: „Und die bei euch die Klowns spielen, laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht; denn es gibt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit irgend ein notwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist. Das ist schändlich und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es thut.“ Shakespeares Tadel richtet sich hauptsächlich gegen das Ueberschreiten der vorgeschriebenen Rolle, das Extemporieren. Darin gerade lag die Hauptstärke der von Sidney gepriesenen italienischen Schauspieler. Es ist das Verdienst J. L. Kleins in seiner „Geschichte des Dramas“, auf manche bis dahin unbeachtet gebliebene Aehnlichkeiten zwischen einzelnen italienischen und englischen Dramen aufmerksam gemacht zu haben. Italienische Dramen sind unter Elisabeths Regierung in London und Windsor aufgeführt worden. Wir betrachten als Wirkung der modernen Verkehrsmittel so manche Erscheinung, die doch nur eine Wiederholung früherer Vorkommnisse ist. Wie die englischen Schauspieler vom Ende des 16. bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts in Holland, Dänemark und Deutschland Kunstreisen machten, so zogen während des ganzen 16. und teilweise 17. Jahrhunderts italienische Banden auf dem Kontinente herum. Noch Molière hatte mit der Konkurrenz italienischer Truppen zu kämpfen. 1577 haben italienische Schauspieler sich in England aufgehalten. Nachweisbar ist ein Auftreten nur für dieses eine Jahr, doch dürfen wir wohl annehmen, daß ihr Besuch nicht ein vereinzelter blieb. Die in England herrschende Mode begünstigte alles Italienische zu sehr, um den italienischen Komödianten den Besuch nicht höchst verlockend erscheinen zu lassen. Shakespeare soll das Vorbild von „Ende gut, Alles gut“ bei italienischen Schauspielern in England gesehen haben. Italienisches Schauspiel wird im „Hamlet“ erwähnt. Ben Jonson, Middleton und Kyd gedenken des Stegreifspiels der italienischen Schauspieler. Der letzte in seiner „Spanischen Tragödie“ rühmt:

> Die italienischen Tragödienspieler hatten
> So scharfen Witz, daß, was man auch verlangte,
> In einer Stunde Zeit zur Darstellung
> Sie überlegend vorbereiten konnten.

Gegen Ende des Jahrhunderts war dann der Ruhm der englischen Schauspielkunst auch bereits von den Schauspielern in Italien selbst anerkannt.

Aus Italien ist, wenn auch vielleicht erst durch französische Vermittelung, eine Art Drama nach England gelangt, die dann unter dem Einflusse der klassischen Mythologie eine besondere Ausbildung erlangt hat und auch für die Volksbühne mannigfache Folgen hatte. — Im Anfang des zweiten Aufzugs der „Maria Stuart" läßt Schiller den Grafen Kent von einem Schauspiel erzählen, in dem die keusche Festung der Schönheit siegreich gegen das anstürmende Verlangen verteidigt wird. Würde diese Handlung von einem ständigen Dialoge begleitet, so hätten wir ein Moral Play vor uns. Es ist auch kein Dumb Show, denn dieses geht dem gesprochenen Drama voran. Das Pageant dagegen, mit welchem wir es hier zu thun haben, wird von verkleideten (disguised) Hofherren dargestellt. Einige Verse können das Prunkspiel wohl begleiten, das Ganze aber ist fürs Auge, nicht fürs Ohr berechnet. Neben diesen Pageants, wie ein solches bereits 1348 unter Eduard III. als Weihnachtsludus aufgeführt worden war, kamen später auch einfache Disguisings auf. Das nachweisbar älteste ward 1377 am Hofe getanzt. Verkleidete Hofherren, von Fackelträgern begleitet, führten Tänze und Pantomimen auf. Es war eine primitive Art theatralischer Vorstellungen, bei denen nicht gesprochen, sondern getanzt wurde. 1513 hören wir diese etwas veränderten Spiele zum erstenmal Masques nennen. Die Sitte des Maskentragens war aus Italien gekommen und fand zunächst für diese Festaufzüge in England Anwendung. Bald aber wurde die Mode des Maskentragens so allgemein, daß in Shakespeares Tagen keine anständige Dame noch freie Modeschönheit ohne Maske auf der Straße oder im Theater erschien. Die Puritaner eiferten gegen das Maskentragen, und in der That entstand infolge des allgemeinen Maskentragens der ehrbaren und unehrbaren Frauen so viel Unfug, daß unter den Stuarts Verbote das Maskentragen einschränkten. Die Masques selbst waren anfangs nichts als improvisierte Maskenbälle. Unvermutet erschienen die Masquers in einer Gesellschaft, tanzten und forderten Damen zum Mittanzen auf. Letzteres war bei den Disguisings nicht Sitte gewesen. Als solcher Maskenzug nach italienischer Sitte treten Romeo und seine Gefährten in Kapulets Ballsaal ein. So kam König Heinrich VIII. mit

einigen Lords auf das Ballfest Kardinal Wolseys. Diese älteste englische Masque, deren von dem Chronisten gedacht wird, hat Shakespeare im ersten Akte (4. Szene) seines „Heinrichs VIII.“ wieder vorgeführt. In der gleichen Weise treten im „Timon“ Amazonen auf, in der „Verlorenen Liebesmühe“ Russen. Ein Trompetenstoß kündigt sie an, worauf Boyet den Damen zuruft (V, 2, 157): „Maskiert euch! Dies verkündet uns die Masken.“ Allmählich machte sich in dem poesiefrohen Geschlechte neben dem Tanze auch das litterarische Element geltend, zunächst in der Hinzufügung eines Prologs. Derselbe sollte zuerst die Gesellschaft begrüßen und das Auftreten der überraschenden Masken motivieren. Bald suchte man seltsame Masken zu wählen; allegorische, wie das Moral Play, mythologische, wie die Lektüre der griechischen und römischen Schriftsteller sie an die Hand gab. Damit entstand das Bedürfnis, dem Prologe auch Erklärungen einzuverleiben. In der Folge fand man es zweckentsprechender und geistreicher, den einzelnen Mitgliedern der Masque selbst Verse in den Mund zu legen, welche ihren allegorischen oder mythologischen Sinn erklären sollten. Die Erinnerung an die Moral Plays wirkte auf dies festliche Tanzspiel ein. Aus den erklärenden Reden der einzelnen mußten ganz von selbst gemeinsame Beziehungen sich ergeben; man verband nun das Ganze etwas fester, verlieh ihm den Schein einer Handlung. Die Reden wie die Handlung liefen dem ursprünglichen Zweck gemäß stets auf ein mehr oder minder geistreiches Kompliment für die Gesellschaft oder ihr vornehmstes Mitglied hinaus. Disguising und Pageant hatten ihren Inhalt dem mittelalterlichen Vorstellungskreise entlehnt. Die Masque nahm, obwohl einzelne Ausnahmen, wie z. B. Ben Jonsons Oberonmaske, sich finden, immer mehr eine klassische Richtung an. Sie wurde geradezu ein mythologisches Spiel, in welchem jedoch Musik und Tanz jederzeit vorherrschend blieben. Auf glänzende Kostüme wurde der größte Wert gelegt; waren doch alle oder wenigstens die größte Mehrzahl der Teilnehmer in allen Fällen Herren und Damen vom Hofe. Selbst König und Königin verschmähten von 1604 an nicht die Mitwirkung. In der Masque spielten bereits in früher Zeit, als dies auf der öffentlichen Bühne noch lange unerhört blieb, Frauen mit. Ebenso wurden zuerst in den Masques Dekorationen und Maschinen zur Anwendung gebracht. Inigo Jones war hierin Meister, und Ben Jonson fühlte zuletzt mit Ingrimm seine dichterische Kunst

durch die des Architekten und Dekorateurs in den Hintergrund gedrängt. Die gelehrte Pedanterei Jakobs I. fand an diesen Maskenspielen besonderes Gefallen, und Ben Jonson war glücklich, daß er in ihnen seiner Gelehrsamkeit völlig die Zügel schießen lassen durfte. Erst nach Elisabeths Tod erfolgte die Blütezeit der Masques. 1608 tritt der Masque zum erstenmal die Anticmasque — denn dies, nicht Ante- oder Antimasque wird ihre richtige Bezeichnung sein — zur Seite. Die vornehme Gesellschaft, welche in der Masque ihre eigene Bildung und Gelehrsamkeit bewundert hatte, wollte auch lachen. Dieser Lachlust sollte die Anticmasque dienen. Den zierlichen Tänzen und euphuistischen Versen der Götter und Heroen folgten die grotesken Sprünge und derben Scherze der Satyrn und Bauern (Antics). Da man doch im Grunde lieber lachte, als bewunderte, wurde die Anticmasque bald unentbehrlich. Von 1613 an ist jede Masque mit zwei Anticmasques ausgestattet. Die Hofgesellschaft kultivierte mit Leidenschaft diese Maskenspiele; und bei dem Einflusse, den Hof und Adel auf die Londoner Theater ausübten, konnte es nicht ausbleiben, daß die Masques mit ihrer dekorativen Ausstattung allmählich auf die Volksbühne hinüber wirkten. Und höchst unheilvoll war ihr Einfluß. Davon sollte im Ernste keine Rede sein, Shakespeares „Sommernachtstraum", wie es von mancher Seite geschehen ist, für eine Masque mit dem Gegenspiele der Anticmasque zu erklären, auch der Rüpeltanz kann nichts für diese Annahme beweisen. Eine Anticmasque bildet dagegen der Satyrntanz im „Wintermärchen" (IV, 3). Masques finden sich außer der bereits erwähnten im ersten Akte auch noch in der zweiten Szene des fünften Aufzugs „Heinrichs VIII.", am Schlusse von „Wie es euch gefällt" (Hymen), in „Verlorener Liebesmühe", „Timon" (I, 2), „König Zymbelin" (V, 4) und die berühmteste im „Sturm" (IV, 1), der ein kleineres, „lebend Puppenspiel" (III, 3), vorausgeht. Die Vermählungsmaske im „Sturm" ist nicht nur ein typisches Beispiel für die ganze Gattung, sie wäre auch die beste Dichtung innerhalb derselben, wenn nicht nach Shakespeare der zweitgrößte Dichter Englands in seiner Jugend eine Masque geschrieben hätte. John Miltons „Komus" (1634) ist das Höchste, was in dieser Art überhaupt jemals geleistet ward. In glücklichster Weise sind hier die antiken Elemente der Masque mit denen der alten ehrbaren Moral Plays ineinander verschmolzen, und den am

frivolen Stuarthofe entehrten Spielen wurde hier eine neue ethische und poetische Weihe zu teil. 150 Jahre später hat Goethe am Weimarer Hofe das alte Spiel der Masques mit seinen „Maskenzügen" in die deutsche Litteratur eingeführt, nachdem früher die Masques in Deutschland, vor allem am brandenburgischen Hofe, unter dem Namen „Wirtschaften" als reine höfische Spiele, die jeder litterarischen Bedeutung entbehrten, getrieben worden waren.

Die Masques und ihre Geschichte zeigen, daß es nicht immer die reinen und besseren Elemente des Klassizismus waren, welche auf die Volksbühne Einfluß gewannen. Jene Richtung des klassizistischen Dramas, welche mit „Gorboduk" und den „Mißgeschicken Arthurs" eingeschlagen worden war, ward nicht fortgesetzt, konnte es auch nicht wohl werden, nachdem einmal bedeutendere Talente wie Marlowe und Greene die Leitung der Volksbühne in entgegengesetzter Richtung mit fester Hand weiterführten. Schon Whetstone hatte sein klassizistisches Drama nicht mehr für die Aufführung geschrieben. Sidneys Klagen wurden nur in einem kleinen Kreise beachtet, dessen Mittelpunkt seine Schwester, die Gräfin Pembroke, gebildet zu haben scheint. Merkwürdig genug, um eben die Zeit, da Shakespeare bereits zu kühneren Flügen sich aufschwang, hat man in dieser litterarischen Koterie das Heil der englischen Bühne vom Anschluß an das französische regelrechte Drama erwartet. 1580 war die Sammlung der Tragödien Robert Garniers (1534—1590), des talentvollen Förderers der von Jodelle begründeten klassizistischen französischen Tragédie, erschienen. Lady Pembroke wählte das letzte von Garniers Dramen aus der römischen Geschichte, den „M. Antoine", um ihn als englisches Musterdrama zu übersetzen (1590) und drucken zu lassen (1595). An der Uebertragung der beiden andern römischen Tragödien Garniers arbeitete Thomas Kyd. Die versprochene „Porcie" ist nicht hervorgetreten, aber im gleichen Jahre mit Lady Pembrokes Uebersetzung des „M. Antoine" erschien Kyds Bearbeitung der „Cornélie" unter dem Titel „die Tragödie von Pompejus des Großen schöner Kornelia". Die Uebertragung ward der Gräfin von Sussex gewidmet. Von Kyd, einem der beliebtesten Dichter der Volksbühne, ist diese Parteinahme doppelt auffällig. Ein planmäßiges Verfahren muß wohl dabei gewaltet haben, da gerade alle drei römischen Tragödien Garniers englisch erscheinen sollten. Wenn dann noch

der Sonettist Samuel Daniel mit einer völlig regelrechten Tragödie „Kleopatra" auftritt, die er eben der Gräfin Pembroke widmet, so wird man an die deutsche Originaltragödie von Gottsched, den „Sterbenden Kato", erinnert. Daniels „Kleopatra" steht ungefähr in dem gleichen Verhältnisse zu Garniers „Antoine" wie der deutsche „Kato" zu seinen ausländischen Vätern. Demselben Stoffkreise wie derselben klassizistischen Form gehört auch Brandons „Tugendhafte Oktavia" (1598) an, während Daniel 1605 noch einen klassizistischen „Philotas" zimmerte. Eigentliche Wirkung konnten diese klassizistischen Bestrebungen natürlich nicht ausüben, so bedeutsam sie auch als frühe Vorboten einer künftigen Reaktion erscheinen. Nach der Rückkehr König Karls II. ward ja wirklich das französische Drama für die Landsleute Shakespeares ein der Nachahmung für wert gehaltenes Muster. In Shakespeares Tagen fanden vernünftige klassizistische Bestrebungen in Ben Jonson einen mächtigen Vertreter. Seine Wirkung fällt der Hauptsache nach jedoch erst mit dem Rücktritte Shakespeares zusammen. Und nicht eigentlich ein Wiedereinlenken in die durch den „Gorboduk" eingeschlagene Richtung läßt sich bei Ben Jonson nachweisen. Er verfolgt ein ähnliches Ziel, doch in ganz verschiedener Weise. Schon dadurch unterscheidet er sich von Sackville und Lady Pembroke, daß er zwar die Masken für den Hof, seine Dramen aber für die Volksbühne schrieb. Die französischen Dichter nachzuahmen, wäre einem solchen Stockengländer wie Jonson vollends niemals eingefallen. Die Erzeugnisse des Pembrokeschen Kreises sind Buchdramen. Daniels „Kleopatra" allein ist von allen diesen Arbeiten jemals auf die englische Bühne gekommen. Sie ist auch das einzige dieser Dramen, welches wenigstens teilweise den Blankvers anwendet, während alle andern in Reimen abgefaßt sind.

3. Shakespeares unmittelbare Vorgänger.

Den französischen Vorbildern und dem Geschmacke der Restaurationsepoche folgend, hat Dryden eine Zeitlang seine Dramen in gereimten Versen geschrieben; dann griff er jedoch wieder zum fünffüßigen reimlosen Jambus zurück, welcher, wie er der dramatische Vers des Elisabethanischen Dramas gewesen war, im 18. Jahrhundert bei einem neuen Aufschwung des germanischen Dramas auch die Versform der deutschen Tra-

gödie werden sollte. Zu dem Irrtum, die „Tragödie von Gorboduk“ als Ausgangspunkt des englischen Dramas zu betrachten, hat vor allem die Versform dieses Stückes geführt. Die Miracle Plays waren meist in den kurzen mittelalterlichen Reimpaaren abgefaßt. Die Zerrüttung der alten Metrik, welche in Deutschland bis zu heilloser Zerstörung aller poetischen Form ging, blieb in dieser Ausdehnung andern Völkern erspart. Eine Kunstform wird man aber den bald kürzeren, bald längeren, stets gereimten Vers der Moralitäten und Zwischenspiele nicht nennen können. In Shakespeares Jugendwerken, der „Komödie der Irrungen“ und „Verlorene Liebesmühe“, begegnen wir noch hie und da dieser älteren dramatischen Langzeile, dem Doggerel Rhyme, der unserem kürzeren, nur auf vier Hebungen beruhenden Knittelverse nicht unähnlich erscheint. Unter sämtlichen erhaltenen Moralitäten und Zwischenspielen ist nur ein einziges Stück, „die drei Herren und die drei Damen von London“, teilweise in reimlosen fünffüßigen Jamben abgefaßt; doch stammt dies Werk erst aus dem Jahre 1590. Damals war der Sieg der neuen Form auch auf der Volksbühne bereits entschieden. Der Einführung des Blankverses in die englische Litteratur durch Surrey haben wir Erwähnung gethan. Die strengen Nachahmer des Altertums bekämpften grundsätzlich den Reim. Die klassizistischen Tragödiendichter Sackville und Norton mußten auch ihrerseits mit dem Reime brechen, und das um so mehr, als die regellosen dramatischen Spiele, die sie vor sich sahen und beschämen wollten, sämtlich in Reimen abgefaßt waren. „Gorboduk“ ist das erste englische Drama in Blankversen. Sie sind größtenteils etwas steif und verstehen es nicht, sich dem Dialoge anzupassen. Es war aber eine verdienstvolle That, oder sollen wir sagen ein höchst glücklicher Zufallsgriff Sackvilles, der ihn Surreys Blankvers für das Drama wählen ließ, wenn der Erfolg auch nicht sofort ein durchgreifender erschien. Gaskoigne zwar folgte 1566 als der erste den Verfassern des „Gorboduk“, indem er seine „Jokaste“ ebenfalls in Blankversen schrieb. Allein noch zwei Jahre später wandten sich die jungen Juristen in „Tankred und Gismunda“ wieder den Reimen zu. Innerhalb der nächsten vier Jahre indessen errang in den Kreisen der klassizistischen Dichter die neue Form unbedingte Anerkennung. 1572 arbeitete Robert Wilmot „Tankred und Gismunda“ in reimlose fünffüßige Jamben um, „gereinigt nach dem Dekorum dieser

Tage". Allein noch voller vierzehn Jahre bedurfte es, bis auch auf der Volksbühne der Reim dem Blankvers wich. In diesem Falle gereichte die Zähigkeit, mit welcher sie den Reformen der Gelehrten widerstand, freilich zu ihrem eigenen Schaden; aber eben dieser Zähigkeit in andern Dingen verdankte Shakespeare die Freiheit der Bewegung. Noch 1579 bemerkte Stephan Gosson in der „Schule des Mißbrauches", die Dichter ließen ihre Verse alle gereimt auf der Bühne spazieren. 1587 dagegen geiferte Thomas Nash in der Vorrede zu Greenes „Menaphon", die Zeit sei seit kurzem so beredt geworden, daß jeder Handwerker sein ut vales betonen könne, und überall herrsche „die servile Nachahmung der aufgeblasenen Tragödianten, die sich nicht beeifern, in der Handlung sich zu zeigen, sondern nur in Gleichnisreden die Wolken zu erschöpfen. Doch hierin," fährt er fort, „kann ich sie nicht so völlig der Thorheit vererben wie ihre Idioten von Lehrern, die sich unsern Ohren als die Alchimisten der Beredtsamkeit aufspielen und, auf die Bühne der Anmaßung gestiegen, bessere Federn auszutrotzen denken mit dem schwellenden Bombaste ihres prahlenden Blankverses."

Ein Jahr, ehe Nash dies schrieb, war auf einem der Londoner Theater ein neuer Dichter aufgetreten, der seinem Werke folgenden kurzen und stolzen Prolog vorausschickte:

> Vom Reimgeklingel schalen Mutterwitzes
> Und Sachen, denen Klowne Beifall zollen,
> Folgt uns zum stattlichen Gezelt des Kriegs,
> Wo ihr sollt hören den Skythen Tamburlaine,
> Die Welt bedrohn mit markdurchbebenden Worten
> Und Reiche geißeln mit dem Siegerschwert.
> Blickt an sein Bild in der Tragödie Spiegel
> Und dann beklatscht sein Los, wie's euch gefällt.

Nicht lange war der erste Teil von „Tamerlan dem Großen" auf der Bühne, so konnte Christopher Marlowe die Fortsetzung mit den Worten einführen:

> Der allgemeine Willkommsgruß, der jüngst
> Auf dieser Bühne Tamburlaine empfing,
> Ließ unsern Dichter zu dem zweiten Teil
> Die Feder spitzen.

Gegen Marlowe und seinen „Tamerlan" sind die giftigen Ausfälle von Nash gerichtet. Von dem Erscheinen dieses „Tamer-

lans“ (gespielt 1586, gedruckt 1590) an ist die große Epoche des englischen Dramas zu datieren. Opitz war nicht der erste, welcher in Deutschland Alexandriner, noch Lessing der erste, welcher Blankverse schrieb, und doch sehen wir mit Recht in ihnen die Schöpfer der einen oder andern Form; denn erst Opitz' Sonette und Lessings „Nathan“ haben den Sieg der neuen Form herbeigeführt. Gerade so mag auch vor dem Jahre 1586 der Blankvers ein oder das andere Mal auf der Volksbühne bereits erklungen sein, ohne Beachtung zu finden; Marlowes Vorgang entschied. Von seinem ersten Auftreten an bis zum Ausbruch der Rebellion, welche die Schließung aller Theater mit sich brachte, ist keine englische Tragödie gespielt worden, die nicht in Blankversen abgefaßt gewesen wäre. Der Bau des Blankverses hat von Marlowe bis Beaumont und Fletcher mannigfache Veränderungen erfahren; im wesentlichen blieb es jedoch immer der fünffüßige reimlose Jambus des „Tamerlan“. Nicht allein durch seine Form, auch durch seinen Inhalt hat der „große Tamburlaine“ die englische Volksbühne umgestaltet. In ihm hat zum erstenmal ein großer Dichter seiner eigenen Persönlichkeit einen energischen Ausdruck im Drama verliehen.

Als Sohn eines unbemittelten Schuhmachers ward Christoph oder, wie er genannt zu werden pflegte, Kit Marlowe 1564 zu Kanterbury geboren. Gönner ermöglichten es ihm, zu studieren; in Kambridge erwarb er sich die gewöhnlichen akademischen Grade. Nicht gering war sein gelehrtes Wissen, das er in genialen Uebersetzungen trefflich verwertete, aber auch zur Unzeit durch lateinische Zitate in seinen Dramen beweisen wollte. In geordnete Verhältnisse konnte sein Feuergeist sich nicht fügen. Vorübergehend soll er Schauspieler gewesen sein, dann lebte er ganz der Dichtung. Mit Vorliebe hat man die englischen Dramatiker der achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts mit den Kraftgenies der Sturm- und Drangperiode im 18. verglichen. Robert Greene läßt sich wohl mit Lenz, Leopold Heinr. Wagner mit Nash und Lodge zusammenstellen. Wenn aber Klingers und Marlowes Dichtungen auch einen verwandten Zug tragen, so hat im Leben Klinger gleich Goethe, Schiller und Shakespeare sich zur Klarheit und sittlichen Selbstbeschränkung durchgerungen; Marlowe würde das auch bei längerem Leben kaum vermocht haben. Selbst in den wildesten Jugenddichtungen Klingers, im „Otto“, den „Zwillingen“, „Grisaldo“, „Faust“ fehlt es

nicht an sentimentalen, gemütvollen Zügen. Marlowe ist ganz Pathos. Selbst wo er Tamburlaines Liebe zur schönen Zenokrate darstellt, findet er keine Herzenstöne. Würde und Größe gibt er dem englischen Drama. Seine Helden sind ganz Leidenschaft und zum Teil übermenschlich in ihrer Leidenschaft. Von „Tamerlan" läßt sich wie von Aeschylos' „Sieben gegen Theben" sagen, er sei „voll des Ares". Aber es ist kein Kämpfen für die heimischen Laren, sondern ein sinnloses, endloses Wüten und Kriegen, das da an uns vorüberzieht; eine Reihe von Ereignissen, keine gegliederte, abgeschlossene Handlung. Man könnte noch einige Schlachten und Mordthaten einschieben oder weglassen, am Stücke würde das gar nichts ändern. Dies gilt vom „Tamerlan" wie vom „Juden von Malta" (gedruckt erst 1633). Einzelne Züge des letzteren Dramas hat Shakespeare für seinen Shylock verwertet. Im „Titus Andronikus" zeigt sich Shakespeare völlig als Schüler Marlowes, wie er im „Heinrich VI." wahrscheinlich an dessen „König Eduard II." (gedruckt 1598) sich anlehnt. Doch ist bei diesem letzteren Drama die chronologische Reihenfolge und Abhängigkeit nicht festzustellen. Marlowes „Dido, Königin von Karthago" war in Gemeinschaft mit Nash für eine Hoffestlichkeit geschrieben worden. Das „Massakre von Paris" (Bartholomäusnacht) ist so verstümmelt überliefert, daß für die Beurteilung Marlowes dies Drama kaum in Betracht kommen kann. Leider ist selbst bei Marlowes berühmtestem Werke, der „Tragischen Geschichte von Doktor Faustus", das Verhältnis kaum viel besser. 1604 ward das Stück zum erstenmal gedruckt, „wie es von den Schauspielern des Grafen von Nottingham aufgeführt worden war". Bereits 1597 aber hatte Thomas Dekker Marlowes Werk überarbeitet, und im November 1602 haben W. Birde und Samuel Rowley aufs neue sehr bedeutende Zusätze hinzugedichtet und Aenderungen an dem Vorhandenen vorgenommen. Ein vierter Druck des Dramas weicht dann (1616) so sehr von den früheren Ausgaben ab, daß eine einheitliche Gestaltung des Werkes aus den beiden Formen gar nicht möglich ist. Nun lassen sich freilich einzelne Partien mit großer Wahrscheinlichkeit als echt Marlowesch nachweisen; allzu fest möchte ich aber auf die Resultate der stilistischen Untersuchungen nie bauen. Ist uns doch der eigene Stil des Ueberarbeiters Rowley so gut wie unbekannt, wie will man ihn sicher von dem Marlowes scheiden? Außer Frage aber bleibt das historische Verdienst Marlowes, als der erste aller Dichter

die Faustsage, wie sie im „Frankfurter Volksbuche“ von 1587 sich zuerst litterarisch festgesetzt hatte, dramatisiert zu haben. Der Inhalt dieses deutschen Volksbuches war, gleichviel durch welche Vermittelung, Marlowe bekannt geworden. Am 1. Juni 1593 ward Marlowe in einer elenden Kneipe zu Deptford im Streite wegen einer Dirne von Francis Archer, einem gemeinen Raufbolde, erstochen. In die Zeit zwischen 1588 und 1592 fällt die Entstehung des ersten Faustdramas, das die Litteraturgeschichte unter diesem Namen kennt. Der Faustsage verwandt war ja bereits die von Franzosen, Holländern und Deutschen im Mittelalter dramatisierte Theophiluslegende. Marlowes Mephostophilus wird von Shakespeare in „Heinrich IV.“ und in den „Lustigen Weibern von Windsor“ (I, 1, 132) genannt. Die tiefsinnige Auffassung, mit der Lessing, Maler Müller, Goethe, Lenau die Faustsage behandelt haben, darf man in dem englischen Drama nicht suchen. Sein Faust zeigt sich den andern Helden Marlowes verwandt. Maßloser Subjektivismus ist ihnen allen, Tamerlan, Eduard II., dem Malteser Juden, Faust eigen, mag sich derselbe nun in kriegerischem Thatendrang oder in Durst nach Wissen und den Herrlichkeiten dieser Welt ergehen, in ungeheuren Verbrechen oder in schwächlichen unköniglichen Neigungen zu Grunde richten. Im „Juden von Malta“ tritt Machiavelli als Prolog auf, um anzukündigen, daß der Jude ein Vertreter seiner Politik sei, der auch Herzog Guise im „Massakre von Paris“ sich ergeben habe. Aber die wilden Thaten von Marlowes Helden dienen nicht wie Machiavellis Politik einem edeln idealen Endzwecke. Wie Marlowe selbst im Leben, lassen seine Helden auch in der Dichtung ihre Titanenkraft austoben; ihre Bethätigung ist sich selber Zweck. Sie alle kennen nur ein „Wollen“. Es tritt ihnen kein Schicksal entgegen wie in der alten Tragödie, noch ein ethisches „Sollen“ wie in der neueren. Der Kampf des individuellen Eigenwillens mit dem ewigen Sittengesetze bildet das tragische Moment in Shakespeares Werken. In seiner Durchführung, der Mahnung zum Maßhalten offenbart sich der hohe ethische Sinn des Dichters. Dadurch hat er die neuen Menschheitsideale in der Kunst ausgesprochen, wie es einst die hellenischen Tragiker für ihre Zeit gethan hatten. Bei Marlowe kommt ein derartiger tragischer Konflikt höchstens in „Eduard II.“ annähernd zum Ausdruck. Tamerlan, Faust, Barrabas leben und toben sich aus; es ist keine tragische Katastrophe, wenn sie

schließlich dem Naturgesetz erliegen. Hierin liegt Marlowes Mangel; ihm fehlt das ethische Moment. Und im Hinblick hierauf hatten die Zeitgenossen nicht unrecht, wenn sie dem Dichter des „Faust“, in dessen Werken sich kein Glaube an eine höhere sittliche Weltordnung ausspricht, den ständigen Beinamen des „Atheisten“ gaben. Ihm gegenüber erhebt sich dann Shakespeare, der „wahre Naturfromme“, wie Goethe ihn treffend nannte. Dessenungeachtet bleibt Marlowe doch der größte Dichter der englischen Bühne vor, der genialste neben Shakespeare. Er gab ihr Kraft und Schwung; er eröffnete einen unendlichen Gesichtskreis und gab ihr die Versform, welche die mannigfaltigste Ausdrucksfähigkeit besitzt, wenn Marlowe selbst sich ihrer auch nur zum Pathos bediente.

Neben Marlowe, dem Shakespeare ungemein viel verdankte, erscheinen die übrigen vorshakespeareschen Dramatiker beinahe unbedeutend, obwohl ihr Talent genügend wäre, der dramatischen Dichtung einer andern Epoche Glanz zu verleihen. An Begabung steht Greene, durch den Charakter seiner Werke Kyd dem Dichter des „Faust“ und „Tamerlan“ am nächsten. Gleich allen übrigen Dramatikern hatten auch die beiden zuerst gereimte Stücke geschrieben. Thomas Kyd hat mit großem Geschick Marlowes Reform sich angeeignet. Ob ihm der erste Teil des „Jeronimo“ wirklich zugehört, ist zweifelhaft; der zweite Teil oder „die spanische Tragödie“ blieb durch zwei Jahrzehnte eines der beliebtesten Stücke und hat Kyds Namen denen der gefeiertsten Autoren der Volksbühne beigesellt. 1602 ließ Ben Jonson der Kydschen Rachetragödie, die er 1614 mit dem „Titus Andronikus“ zusammen verhöhnte, eine Ueberarbeitung angedeihen. Auch Shakespeare selbst spielt öfters spottend auf Kyds Drama an, dem er doch einzelnes, wie den verstellten Wahnsinn des Rächers, die Einführung eines Schauspiels im Schauspiel u. a., entlehnte. Die „Spanische Tragödie“ ist nach Marlowes „Tamerlan“, wahrscheinlich 1587 oder 1588, gespielt worden. Thomas Nash (1565—1602), in Kambridge gebildet, hat gleich Greene seine anfänglich feindselige Haltung gegen Marlowe bald aufgegeben und mit ihm gemeinsam die „Dido“ geschrieben. Robert Greenes (1550?—1592) Werke können als die notwendige Ergänzung von Marlowes großartiger, doch einseitiger Kunstweise betrachtet werden. Dem älteren, an gereimte Verse gewöhnten Dichter fiel es sehr schwer, sich Marlowes Reformen anzubequemen. In zweien seiner ungemein zahl-

reichen Prosatraktate; in „Perimedes der Grobschmied" und in der „Epistel an die Gentlemen Leser" spottete er über den Atheisten Tamburlaine und die prophetischen Geister, welche das Ende ihrer Gelehrsamkeit in einen englischen Blankvers setzten. Am meisten ärgerte ihn, der gleich Marlowe selber ein Universityman war, daß man glaube, er opponiere gegen Marlowes Verse, weil er selber außer stande sei, solche Blankverse zu verfertigen. Mit der energischen Fülle und dem stolzen Redepathos von Marlowes Versen kann sich Greenes Sprache auch keineswegs messen. Ein anmutiger Konversationston, der sich zur Zeit und Unzeit zu lyrischem Schwunge erhebt, herrscht in Greenes Dramen vor. Marlowes Sprache gleicht dem majestätischen, donnernden Wasserfalle des Hochgebirgs; die Greenes einem ansehnlichen, zwischen grünen Fluren sich gemächlich hinschlängelnden Bache. Eine unmittelbare Nachahmung Marlowes im „König Alphonsus von Aragon" (1592?) konnte ihm denn auch nicht glücken. So sehr waren die beiden Dichter einander entgegengesetzt, daß Greene auch hier dem Drama einen befriedigenden Schluß andichtete. Marlowe kennt nur tragische Ausgänge, Greene läßt seine sämtlichen Dramen glücklich enden. Sein Jakob IV. trägt die Ueberschrift „Schottische Geschichte von Jakob IV., erschlagen bei Flodden". Allein im Drama selbst findet sich keine Hinweisung auf dies Ereignis. König Jakob, welcher in verbrecherischer Leidenschaft den Befehl zur Tötung seiner edeln Gemahlin gegeben hatte, wird durch die Treue der Geretteten mit seinem Schwiegervater, dem König von England, wieder ausgesöhnt, und alles endet in Glück und Freundschaft. Ein historisches Stück, wie Shakespeares Königsdramen, läßt sich diese romantische Dramatisierung füglich nicht nennen. Am Hofe ward 1588 Greenes phantastisches Drama gespielt: „die Geschichte des rasenden Roland, eines der zwölf Pairs von Frankreich". Die Quelle ist Ariost, aber auch hier kann Greene sich die Befriedigung eines glücklichen Schlusses nicht versagen; Angelika und Orlando werden schließlich ein Paar. Das Beste und wirklich Treffliche, das Greene im Drama geleistet hat, sind seine beiden Komödien „Mönch Bacon und Mönch Bungay" und „Georg Green, der Flurschütz von Wakefield". Es sind vielleicht die beiden volkstümlichsten Stücke, welche überhaupt auf die Elisabethanische Bühne gekommen sind. Die Komposition der Handlung ist in beiden sehr lose. Eine Liebesgeschichte des königlichen Prinzen mit der schönen

Försterstochter von Fresingfield, die sich in einen Begleiter des Prinzen verliebt, der sie schließlich, da Prinz Eduard seine Leidenschaft besiegt, auch heiratet. In die Liebesgeschichte sind Zauberstreiche des berühmten Roger Bacon und seines Rivalen Bungay verwoben; fremde Fürsten huldigen dem gelehrten Oxforder Professor. Noch liebenswürdig naiver ist die Liebesgeschichte des klugen und tapferen Flurschützen behandelt. Er nimmt aufrührerische Große gefangen, prügelt sogar den edeln Schützen Robin Hood weidlich ab und wird durch den Besuch König Eduards geehrt. So „schlicht und einfach wie die alte Zeit". Das ganze ist im Stil einer heiteren Volksballade gehalten, wie sie von Robin Hood gesungen wurden und durch Anastasius Grün so glücklich nachgebildet worden sind. Ein echt nationales Lustspiel, an das man eben keine höheren Ansprüche stellen darf. Tieck hat ungemein treffend Greenes Dramen den alten, etwas steifen, aber liebenswürdigen Bildern verglichen, von deren Goldgrund die einzelnen Figuren sich so hübsch abheben und alle durch Aehnlichkeit eine Zusammengehörigkeit bekunden, die durch entsprechende Gruppierung auszudrücken der Künstler noch nicht imstande war. Mit Thomas Lodge (1558—1625), dem Sohne eines Londoner Lord-Mayor, gemeinsam schrieb Greene die Geschichte des Propheten Jonas in Ninive unter dem Titel „ein Spiegel für London und England" (1592?). Besonders glücklich ist diese theatralische Moralpredigt, bei der man an die alten Moral Plays erinnert wird, nicht ausgefallen. Lodge aber, der gleich Greene als Prosaiker im Stile des Euphues sehr fruchtbar war, ließ um 1590 (gedruckt 1594) ein Drama aufführen: „Die Wunden des Bürgerkriegs, lebendig dargestellt in den Tragödien von Marius und Sulla". Schon als das erste englische Drama, dessen Inhalt nachweisbar der Plutarchübersetzung von North entnommen wurde, verdient diese Nachahmung des „Tamerlan" Aufmerksamkeit. So roh und unhistorisch die Arbeit sich neben Shakespeares römischen Tragödien ausnehmen mag, Shakespeare hat doch für seine drei Stücke von Lodge manches gelernt. Im Leben wie in der Kunst stand Greene von allen Mitstrebenden am nächsten Georg Peele (1552—1597). Wie Dyce die Werke der beiden in einem Bande herausgegeben hat, so werden auch ihre Namen in der Geschichte des englischen Dramas fast immer zusammen genannt. Von Nash wurde Peele als primus verborum artifex gepriesen. Seine

1584 am Hofe gespielte „Anklage des Paris“ gehört noch der älteren gereimten Spielart an. Juno und Minerva beklagen sich im Olymp über Paris' Urteil, und zuletzt wird der Schönheitsapfel für Elisabeth als die Würdigste bestimmt. Andere kleinere dramatische Arbeiten von Lodge nähern sich der Maskendichtung. 1593 aber dichtete er, von Marlowes „Eduard II.“ angeregt, „die berühmte Chronik von Eduard I. nebst seiner Rückkehr aus dem heiligen Land, Lleullens Rebellion in Wales und dem Versinken der Königin Eleonore“. Nicht ganz grundlos, wenn auch ohne genügende Anhaltspunkte wird vermutet, die ganze englische Geschichte, von ihren fabelhaften Anfängen an bis auf Heinrich VIII. herab, sei längst vor Shakespeare in einer Reihe ungeschlachter Bühnenstücke zur Darstellung gekommen. Schon die Zünfte in Koventry hatten neben ihren Mirakelspielen auch eine Dichtung, in welcher ein angelsächsischer Sieg über die Dänen gefeiert wurde. Königin Elisabeth fand an diesem alten patriotischen Machwerke Gefallen, als es ihr 1575 zu Kennilworth vorgespielt wurde. Dies wäre das erste englische Historiendrama. Von den älteren historischen Schauspielen der Berufskomödianten ist uns wenigstens eines erhalten: „die berühmten Siege Heinrichs V.“ Shakespeare hat diesem unförmlichen Werke, das in Prosa geschrieben zu sein scheint, doch manche Anregung für seinen „Heinrich IV.“ und „Heinrich V.“ zu verdanken. Bei dem Fehlen alles weiteren Materials auf diesem Gebiete sind uns nun Marlowes „Eduard II.“ und Peeles „Eduard I.“ von besonderem Interesse. Der pseudoshakespearesche „Eduard III.“ ist jedenfalls erst einige Jahre später entstanden. Peeles Drama zeigt sich dem Historiendrama Shakespeares wenigstens in dem einen verwandter als „Eduard II.“, daß in ihm neben der tragischen Leidenschaft auch der Humor zu seinem Rechte kommt. Marlowe hat komischen Elementen überhaupt gar keinen Zutritt in seine Werke gestattet; die komischen Partien im „Faust“ rühren gewiß nicht von ihm her. Shakespeare folgte in der Beibehaltung der Komik dem Beispiele von Greene und Peele, strebte aber danach, die komischen Szenen besser mit der Handlung selbst zu verbinden. Peele auch ins Gebiet des biblischen Dramas zu folgen, hat Shakespeare klüglich vermieden. Die 1598 gedruckte „Liebe König Davids und der schönen Bethsabe nebst der Tragödie von Absalon“ wird als Peeles Meisterwerk gepriesen. Beim Lesen erstaunt man doch, wie wenig selbst hier,

wo es eine leichte Aufgabe und bereits in der Quelle angedeutet war, Peele es verstanden hat, das ganze Drama einheitlich zu gestalten. Davids sündige Liebe und die Empörung des Sohnes folgen aufeinander; doch gelingt es ihm nicht, Sündenschuld und Strafe in dieser Folge als Ursache und Wirkung anschaulich zu machen. Die einzelnen Charaktere treten hinwiederum scharf und lebensvoll heraus. Die Sprache entfaltet einen lyrischen Schwung und Weichheit, wie sie Marlowe nicht gekannt hat.

Faßt man die Leistungen von Marlowe, Greene, Peele und Lodge zusammen, so bietet das englische Drama um 1590 bereits einen imponierenden farbenprächtigen Anblick dar. Ein Schacht von ungeheurem Reichtum ist angebrochen; man sieht bereits die Unmöglichkeit ein, dies Drama auf bestimmte Stoffgebiete beschränken zu wollen. Eine richtige Auswahl der Stoffe wird freilich auch nicht immer stattfinden können. Die freie Beweglichkeit der alten Spiele ist geblieben, die Phantasie der Zuhörer geschult, dem Wort des Dichters durch alle Länder und Zeiten im Nu zu folgen. Die hohe Ausbildung der Litteratursprache ist durch klassisch gebildete Männer für die Bühne nutzbar gemacht worden. Das Joch des Altertums läßt sich diese Bühnenkunst nicht mehr auflegen, doch sucht sie sich auch aus dem Stoffgebiete der alten Welt zu bereichern. Und in diesem Augenblicke der Ernte tritt nun der Genius hervor, welcher alle die mannigfach emporgeschossenen Aehren sammeln und reinigen, die edelsten Früchte seinem Volke und der ganzen Menschheit zum geistigen Genusse bereiten wird. Für den „Leser aller Zeiten" hat Shakespeare, wie die Buchhändlervorrede zu „Troilus und Kressida" sagt, zwar geschrieben, er selbst aber dachte bei der Abfassung seiner Dramen nur an die Aufführung auf seiner Bühne. Wie war diese Bühne, das englische Theater, zu Shakespeares Zeit beschaffen?

4. Schauspieler und Theater.

Das Buch- oder Lesedrama kann jederzeit nur als ein Notbehelf gegenüber der Aufführung betrachtet werden. Ein häufigeres Vorkommen oder gar Ueberwiegen des Buchdramas, wie es in Deutschland im 19. Jahrhundert und auch früher schon zur Regel geworden ist, bildet ein sicheres Zeichen, daß etwas faul sei im Bühnenreiche des be-

treffenden Landes. Die Aufführung gehört schlechtweg zum Wesen des Dramas. Alle großen Dramatiker aller Zeiten, von Aeschylos bis auf Richard Wagner, haben ihre Werke im Hinblick auf die Bühne geschaffen. Selbst Goethe, der sich mit Recht nicht zur Tragödiendichtung geboren fühlte, hat, als er den zweiten Teil des „Faust" schrieb, die Versinnlichung seiner Gebilde durch die theatralische Aufführung im Auge behalten. Von Racine, Molière, Lessing, Schiller wissen wir, daß sie ihre Rollen sogar im Hinblick auf einzelne Schauspieler oder Schauspielerinnen geschrieben haben. Shakespeare schildert seinen Hamlet „fett und kurz von Atem" (V, 2, 298), weil der Schauspieler Richard Burbage, für den die Rolle bestimmt war, diese Körpereigenschaften besaß. Gleichzeitig mit der theatralischen Aufführung ist ursprünglich das Drama entstanden. Die ideale Dichtung und die reale Aufführung haben zu jeder Zeit wechselseitig aufeinander eingewirkt. Die großen Dramatiker haben für eine ganz bestimmte Bühne, wie Volkssitte, Klima u. s. w. sie überall verschiedenartig bedingten, geschrieben. Die altattische Komödie mußte ihr ganzes Wesen ändern, als der gesunkene Volkswohlstand die Ausrüstung der Chöre nicht mehr gestattete. In Deutschland konnte während der dem dreißigjährigen Kriege folgenden hundert Jahre auch aus dem Grunde kein stehendes Theater aufkommen, weil wir zu sehr verarmt waren. Die Bühne mußte den Messen von Ort zu Ort nachziehen. Umgekehrt bildeten sich unter Elisabeths Regierung, als der Aufschwung des Handels den Reichtum des Landes erhöhte, die ersten stehenden Bühnen. Ein armes Hirtenvolk kann die herrlichste Epik und Lyrik erzeugen; die dramatische Kunst kann nur auf einer gewissen Kulturstufe, die allgemeinen Wohlstand voraussetzt, gedeihen. Das Mittelalter kennt periodisch wiederkehrende Aufführungen, aber kein ständiges Theater. Vaganten und Gaukler werden wohl in einzelnen Fällen zur Aushilfe herbeigezogen, es gibt aber keinen Schauspielerstand. In England werden 1464 zum erstenmal berufsmäßige Spieler (Interluders, Players) erwähnt. Noch 1575 aber äußerte der Londoner Stadtrat auf die Beschwerde der Schauspieler, daß sie ja von ihrer Kunst, die man unterdrücken wolle, leben müßten; das sei doch ganz unerhört, daß Leute jemals von der Kunst des Schauspielens ihren Lebensunterhalt erworben hätten oder davon hätten leben wollen. Den Lebensunterhalt erwerbe man sich durch andere ehrbare und gesetzliche Künste oder in ehrlichen Diensten. Zum

Spielen von Interludes könne man sich höchstens zusammenscharen, um vom Vermögen anderer Leute einen kleinen Nebenverdienst zu gewinnen.

Die englischen Berufsschauspieler waren teilweise aus den Vaganten hervorgegangen und hießen demnach auch strolling Players; zum Teil mochten sie sich auch aus den Chorknaben der königlichen Kapelle rekrutieren. Knaben, die im Besitze schöner Stimmen waren, wurden noch unter Elisabeth für den königlichen Kirchendienst gepreßt wie die Matrosen für die Flotte. Diese Knaben verwendete man bereits in früher Zeit auch zu dramatischen Spielen am Hofe. In Shakespeares Tagen nahm dies Kindertheater eine bevorzugte, dem Dichter widerwärtige Stellung ein. Der erste englische König, welcher sich eine eigene Schauspielertruppe hielt, war der musikliebende Richard III. Schon früher hatten einzelne Große, wie z. B. der Herzog von Norfolk (1481), eigene Players in ihren Sold genommen. Die englische Aristokratie hat wie für viele nationale Angelegenheiten, so auch für die dramatische Kunst stets Verständnis und thatkräftige Teilnahme bewiesen. Das konnte man zu keiner Zeit vom deutschen Adel rühmen. Richard III. stellte zuerst einen Intendanten für die dramatischen und musikalischen Hoflustbarkeiten an, den Master of the Revels. Heinrich VII. hielt sich trotz aller Sparsamkeit zwei Schauspielertruppen. Als er seine Tochter nach Schottland verheiratete, gehörte auch eine Schauspielertruppe zu ihrem Gefolge. Zahlreiche Komödiantenbanden durchzogen das ganze Land. Am Hofe fanden sich auch französische Schauspieler ein. Neben den Adligen hielten sich einzelne Städte eigene Truppen. Heinrich VIII. besoldete außer den Chorknaben drei Gesellschaften von Players of Interludes. Eine Truppe bestand damals noch aus höchstens fünf Mann. 1543 beschäftigte sich das englische Parlament zum erstenmal mit dem Theater. Den Schauspielern werden Aufführungen von Miracle Plays und Berührung religiöser Fragen verboten. Die Akte ward besonders von protestantischen Parteigängern oft genug verletzt. Sie wirkte aber entschieden günstig auf die Verweltlichung des Theaters ein, beförderte also die Entwickelung des Dramas. Verschiedene Verbote und Erlaubnisse folgten einander in vielfachem Wechsel. Unter Marys Regierung traten wieder die katholischen Mirakelspiele hervor. Elisabeth verbot 1559 für ein halbes Jahr alle dramatischen Aufführungen. 1560 gab sie dieselben frei, führte

aber die Zensur ein. Jedes Stück mußte vor der Aufführung, in London vom Master of the Revels, in der Provinz von dem Lord-Lieutenant, dem Bürgermeister oder zwei Friedensrichtern gebilligt werden. Die Absetzungsszene in Shakespeares „Richard II.“ z. B. durfte zu Elisabeths Lebzeiten weder gespielt noch gedruckt werden. Der Tadel über die Trunksucht der Dänen (im Hamlet) und alle Spöttereien gegen die Schotten waren unter Jakob I. verboten. Im allgemeinen war die Zensur jedoch nicht drückend. Es kam vor, daß die Schauspieler vor der Königin ein so skandalöses Stück aufführten, daß die Vorstellung unterbrochen werden mußte. Noch später mußte Jakob I. es erleben, daß er von seinen eigenen Hofschauspielern als Trunkenbold auf der Bühne dargestellt wurde. Beschwerden der fremden Gesandten über einzelne Dramen waren trotz der Zensur häufig. Der Unfug wurde allmählich doch zu grob, und 1572 erschien das königliche Statut, welches alle herumziehenden Schauspieler, die nicht im Dienste eines Nobleman stünden, den Vagabunden gleichstellte und mit dem Auspeitschen bedrohte. Die Verordnung erscheint viel härter, als sie thatsächlich war. Die tüchtigen Schauspieler waren der überwiegenden Mehrzahl nach bereits in eine der vierzehn bestehenden Privattruppen eingereiht. Die übrigen konnten den Schutz eines Nobleman, welcher dann eine moralische Verantwortung für die Aufführung seiner Leute (Servants) übernahm, erlangen. Eine Besoldung war damit nicht mehr verbunden. Jeder Schauspieler erhielt jährlich von seinem Patron einen Mantel mit dem Wappen seiner Lordschaft. Wie er sich damit öffentlich als dessen Gefolgsmann bekannte, hatte er auch Anspruch auf seinen Schutz. Wenn die Gesellschaft für ihren Herrn spielte, erhielt sie 10—20 Sh. Der Preis, welchen Elisabeth gewöhnlich für eine Aufführung zahlte, war 6 Pfd. 13 Sh. 4 d., wozu aber noch regelmäßig 3 Pfd. 6 Sh. 8 d. als Geschenk hinzukamen. Elisabeth liebte das Schauspiel leidenschaftlich. Leicester setzte es 1574 bei ihr durch, daß für seine Truppe ein eigenes königliches Patent unter dem großen Siegel erlassen ward, eine bis dahin unerhörte Begünstigung der Players. Die Königin selbst besaß von Anfang an eine acht Mann starke Truppe von Players of Interludes. Die Chorknaben standen ihr selbstverständlich zur Verfügung, und ihr Orchester war aus 18 Trompetern, 6 Posaunisten, 3 Paukern, 8 Violinspielern, 2 Flötisten, 3 Klavierspielern gebildet. Neben den

Spielern, Sängern und Musikern erscheinen im Budget ihrer Vergnügungen auch noch 3 Bären- und Ochsenwärter. Im Jahre 1571 verwendete sie hierfür die Summe von 1289 Pfd. 12 Sh. 8½ d. 1582(?) soll sie — vollständige Klarheit herrscht über diesen Vorgang nicht — Befehl gegeben haben, aus den bestehenden Schauspielergesellschaften zwölf Mitglieder herauszuwählen und aus ihnen eine neue königliche Truppe zu bilden. Am Anfang der neunziger Jahre führen die Schauspieler der Königin den Titel „Diener des Lord-Kammerherrn“ und erhalten eine jährliche Besoldung von 30 Pfd. 4 Sh. An ihrer Spitze steht Richard Burbage, und von 1594 an können wir Shakespeare, welcher der Truppe gewiß bereits längere Zeit angehörte, als ihr Mitglied nachweisen. Auch ihn haben wir uns also mit dem Mantel, auf dem das königliche Wappen angebracht ist, bekleidet zu denken. 1604 erhob dann Jakob I. diese Gesellschaft zu „Dienern Seiner Majestät des Königs“. Die Truppe zählte sechzehn Mann und war damit die stärkste aller in London spielenden. Neben ihr that sich die Admiralstruppe hervor, an deren Spitze der Schauspieler Eduard Alleyn und sein Schwiegervater, der Theaterspekulant Philipp Henslowe, standen. Des letzteren Tagebuch, in welchem er seine Auslagen, besonders die für Um- und Neudichtungen gezahlten Summen notiert hat, ist uns eine ergiebige Quelle für die Kenntnis des Elisabethanischen Theaters geworden.

Eigene Baulichkeiten für theatralische Aufführungen hat es vor dem Jahre 1570 in England nicht gegeben. Man spielte in den Hallen der Großen und Korporationen, in Kirchen und hauptsächlich in Wirtshäusern, und zwar im Hofe. Der Einfahrt gegenüber war die einfache Bühne errichtet, die Zuschauer standen im Hofe oder sahen von den balkonartigen Gängen, die den verschiedenen Stockwerken des Hauses entlang liefen, stehend und sitzend zu. Diese durch die Lage der Umstände gegebenen Einrichtungen wurden dann in den ständigen Theatern beibehalten. Im Anfang der siebziger Jahre machte sich die Abneigung der Londoner Stadtbehörden gegen die Schauspieler, welche sich schon früher öfters geregt hatte, energischer geltend. Das Spielen in den Wirtshäusern ward verboten, Schauspiele sollten in der City überhaupt nicht mehr geduldet werden. Erst dem ausdrücklichen Befehle des geheimen Rates gab der Lord-Mayor nach, aber auch da nur bedingungsweise. Die Schauspieler sollten die Hälfte ihrer

Einnahme für wohlthätige Zwecke an die Stadt abliefern und für jede einzelne Aufführung die Erlaubnis des Mayors einholen. Natürlich wäre diese so oft verweigert worden, daß die fortgesetzten Schikanen allmählich dem Schauspiele ein Ende gemacht haben würden. Dem mußten die Schauspieler zu wehren suchen, und der Anlauf zu ihrer Unterdrückung hatte die feste Begründung stehender Theater zur Folge. Aus dem Vorgehen der Londoner Stadtbehörden hat man sehr weitgehende Folgerungen gezogen, welche die ganze Auffassung des Elisabethanischen Dramas als eines Nationaltheaters in Frage stellten. Das Theater, sagte man, sei nur für die jeunesse dorée, für adlige Bummler und ihre Schönen, sowie für den gemeinen Pöbel dagewesen. Der Kern des englischen Mittelstandes habe sich mit Abscheu davon abgewendet. Die strengen Presbyterianer wollten allerdings zu keiner Zeit etwas von dem Theater wissen; und wahr ist es auch, daß sie sehr früh Einfluß auf den Londoner Magistrat gewannen. Sie haben jedoch zu allen Zeiten nur einen kleinen Bruchteil der Bevölkerung gebildet. Selbst unter Kromwells fester Herrschaft konnten die von seinen Anhängern verabscheuten und durch Parlamentsbeschluß verfemten Theater nicht völlig unterdrückt werden. Hätten nur einzelne Klassen der Bevölkerung das Theater besucht, so würden im London Elisabeths und Jakobs unmöglich so viele Bühnen haben entstehen und blühen können. Die moderne Millionenstadt zählt kaum so viele Theater, als im Anfange des 17. Jahrhunderts dort geöffnet waren. Bei der Bekämpfung des städtischen Schauspieles waren doch auch ganz andere als religiöse Gesichtspunkte für die Stadtbehörden maßgebend. Man braucht nur verwandte Erscheinungen zum Vergleiche heranzuziehen, um den wahren Gründen des Londoner Magistrates auf die Spur zu kommen. Ich wüßte nicht, daß z. B. der Frankfurter Rat einmal puritanisch gesinnt war, und doch zeigt uns die Geschichte des Theaters in Frankfurt ganz ähnliche Vorkommnisse. Die benachbarten Fürsten und Herrn verwenden sich für die Zulassung der Komödiantenbanden, und der Stadtrat gibt nur ungern und nicht immer nach. Erteilt aber der Rat die Erlaubnis, so wettern nicht nur die Prediger auf ihn los, sondern noch mehr bestürmen ihn die Anwohner des Platzes, auf welchem die Bühne errichtet werden soll, mit Beschwerden. Eben in unsern Tagen möchte man die Theater möglichst isolieren. Nun, ganz dieselben Gründe haben auch

in früheren Zeiten die Frankfurter Bürgerschaft zu Protesten gegen die Zulassung von Wanderbühnen veranlaßt, und dieselben Gründe bestimmten die Londoner Stadtbehörde. Die Feuersgefahr war im 16. Jahrhundert bei den theatralischen Aufführungen noch eine viel größere als in der Gegenwart, und die Brände nahmen damals noch eine ganz andere Ausdehnung an. Hölzerne Bauten und mangelhafte Löschvorrichtungen wirkten zusammen. Als das Blackfriartheater vergrößert werden sollte, haben die Bewohner der Nachbarschaft in einer Eingabe sehr energisch auf diese Gefahr hingewiesen. 1613 brannte das Globustheater wirklich ab. Böllerschüsse bei der Aufführung von Shakespeares „Heinrich VIII." hatten das Strohdach entzündet. Man war erstaunt, daß kein Menschenleben dabei zu Grunde ging, da das ganze Theater doch nur zwei Ausgänge besaß. Aber nicht die Brandgefahr allein beunruhigte die Nachbarschaft. Die Vorstellungen fanden bei Tage statt, und ein Theaterpublikum in Shakespeares Tagen war nicht so wohlanständig wie eines der Gegenwart. Ein Lärm, wie er da herrschte, mußte der ehrsamen Nachbarschaft, die ihren Geschäften ruhig nachleben wollte, wirklich unerträglich vorkommen. Taschendiebe und Dirnen wurden mit dem Theater im Quartier heimisch, und in der Nähe der Theater pflegten gewöhnlich auch noch andere, weniger ehrbare Häuser sich aufzuthun. Die Londoner Stadtbehörden hatten also wohl berechtigte Gründe polizeilicher Natur, wenn sie im Interesse einzelner Einwohner- und Hausbesitzergruppen das Schauspiel in der City nicht dulden wollten. Aus ihrem Vorgehen jedoch den Schluß zu ziehen, der ehrbare Mittelstand habe sich dem Shakespeareschen Theater überhaupt fern gehalten und der Name eines Nationaltheaters komme ihm deshalb nicht zu, ist ganz entschieden unstatthaft.

Die Schauspieler suchten sich der Gewalt der Stadtbehörden zu entziehen, ohne die Vorteile der Hauptstadt aufgeben zu müssen. An der Stelle, wo jetzt die „Times" gedruckt wird, lag ein früher den Dominikanern gehöriges Kloster. In diesen Hallen von Blackfriar läßt Shakespeare, der historischen Wahrheit gemäß, den Ehescheidungsprozeß gegen Katharina stattfinden („Heinrich VIII." II, 4). Hier in Blackfriar, das den Citybehörden gegenüber die alte klösterliche Immunität gewahrt hatte, gründete 1575 der Führer der Leicesterschen Truppe, James Burbage, das erste Theater in England. 1576 ward es eröffnet; 1596 umgebaut und

vergrößert. Und Burbages Vorgang fand rasch zahlreiche Nachahmung. Alle Theater wurden in unmittelbarer Nähe der City, die schon damals wie heute nur einen Teil von London ausmachte, aber außerhalb der Jurisdiktion der Stadtbehörden gegründet. Bereits 1576 werden für Shoreditch das „Theatre“ und der „Vorhang“ (Curtain) erwähnt. 1578 besaß London acht Gebäude, in denen regelmäßig theatralische Vorstellungen abgehalten wurden. 1585 wurde das von Henslowe erbaute Theater „die Rose“ eröffnet. Es war ein kleines, in der Nähe der Londonerbrücke gelegenes Haus. Dagegen war die „Fortuna“, welche Henslowe und Alleyn 1599 gemeinsam erbauen ließen, das größte aller Schauspielhäuser Londons. In ihm spielte die Admiralstruppe, während Shakespeares Gesellschaft das Blackfriar- und Globetheater innehatte. Der Globe wie die meisten Theater lagen am rechten Themseufer in Bankside. Gleich Newington Butts, in dem auch zeitweise die Kammerherrntruppe Vorstellungen gab, war er ein Sommertheater. 1594 wurde im Globe zum erstenmal gespielt. Seinen Namen hatte er, wie es heißt, von der über dem Eingange angebrachten Statue des Herkules, welcher die Weltkugel trägt, erhalten. Dabei war die Inschrift angebracht: „Totus mundus agit histrionem.“ Ben Jonson soll, an dies Motto anknüpfend, das Epigramm gemacht haben:

> Wenn alle Welt nur Bühnenspieler ist,
> Wie gibt's Zuschauer vor dem Spielgerüst?

dem Shakespeare mit den Versen antwortete:

> Was wir auch sehn, wir sind in gleichem Falle,
> Wir sind ja Spieler und Zuschauer alle.

Nach dem Brande ward das Globustheater schöner wiederhergestellt und bis 1647 benutzt. Ebensolange ward in Blackfriars gespielt. Andere Bühnen, wie „Whitefriar“, „die Hoffnung“, „der rote Ochse“, „der Schwan“, haben sich nur kürzere Zeit erhalten. Zwischen 1575 und 1631 tauchten in London neunzehn Theater auf und verschwanden wieder. Hieraus allein wird schon ersichtlich, daß die Verordnung von 1598, welche nur der Kammerherrn- und Admiralstruppe das Recht zu Aufführungen in London einräumte, nicht ernstlich durchgeführt wurde.

Der Hader mit den Stadtbehörden erlosch auch nach der Errichtung eigener Schauspielhäuser nicht. Einen Haupt-

klagepunkt bildete es, daß die Schauspieler lebende Personen auf der Bühne dem Gelächter preisgaben. 1589 mischten sich die Schauspieler derart in die religiösen Streitigkeiten, daß Burleigh selbst alle Aufführungen für kurze Zeit verbot. 1591 suchte der Londoner Magistrat den Beistand des Erzbischofs von Kanterbury gegen die Theater zu gewinnen. Ursprünglich hatten die Aufführungen immer an Sonntagen stattgefunden. Elisabeth fügte gleich anfangs die Einschränkung hinzu, daß während der Stunden des Gottesdienstes nicht gespielt werden dürfte. Von 1580—1583 bemühte sich der Magistrat, die Sonntagsaufführungen zu verhindern, und setzte seinen Willen wenigstens teilweise durch. Es ward dann einigemal in der Woche gespielt. Die allgemeine Speisestunde war 12 Uhr. Die Aufführungen begannen um 3 Uhr und dauerten im höchsten Falle drei Stunden. Ihre gewöhnliche Dauer war aber auf zwei Stunden berechnet. Die Behörden hielten darauf, daß vor einbrechendem Dunkel die Theater geräumt waren. Titel des Stückes und Beginn der Vorstellung ward durch Theaterzettel an allen Straßenecken verkündet. Der Autorname ward nicht immer genannt; die Besetzung der Rollen niemals angegeben. Man suchte mit möglichst wenig Personal auszukommen. Die meisten Truppen zählten nicht mehr als zwölf Mitglieder. Neben den Schauspielern, die, wenn nötig, mehrere Rollen übernahmen, gab es auch noch Mietlinge (Hirelings), welche als Statisten u. s. w. verwendet und nur für die einzelne Vorstellung bezahlt wurden. Die Schauspieler selbst schieden sich wieder in einfache Mitglieder und Aktionäre. Letzteren allein gehörte die Hälfte der Einnahme; sie hatten auf ihre Kosten das Theater gebaut, Kostüme und Dichtung zu bezahlen und das Ganze zu leiten. Die Ausgaben beliefen sich bis auf 1000 Pfd. des Jahres. Die andere Hälfte der Einnahme ward zu gleichen Teilen auf alle Schauspieler verteilt. Bei der ersten Aufführung eines neuen Stückes, die fast immer überfüllt war, wurden die Eintrittspreise erhöht. Die zweite Vorstellung war in der Regel eine Benefizvorstellung für den Verfasser. Das Honorar für ein Drama schwankte zur Zeit Shakespeares zwischen 8 und 12 Pfd., später stieg es auf 20 Pfd. Für einen neuen Prolog oder Epilog wurden 5 Sh. bezahlt. Die Preise für Umarbeitung älterer Stücke waren natürlich verschieden. Auch der gewöhnliche Schauspieler war besser gestellt als der Dichter.

Die Schauspieler freilich beklagten sich über die gefährliche Konkurrenz, welche ihnen das Kindertheater bereite, das heißt die königlichen Chorknaben, welche zuerst in der St. Paulskirche selbst, dann in deren Nähe spielten. Der klassizistische Dichter Daniel stand vermöge seiner Hofstellung an der Spitze des Kindertheaters. Ben Jonson, der zeitweise gegen die Schauspieler erbittert war, ließ seine Stücke von den Kindern aufführen und legte ihnen Satiren gegen die Schauspieler in den Mund. Shakespeare hat im „Hamlet“ (II, 2, 346—379) geeifert, ihre Komödienschreiber thäten unrecht, diese Kinder, welche selber einst Schauspieler würden, so gegen ihre eigene Zukunft deklamieren zu lassen. Er klagt, daß diese Kinder schließlich noch „den Herkules und seine Last obendrein“ siegreich davontragen würden. Die Bemühungen der Tragödienspieler fänden in der Stadt keinen Boden mehr, und das Herumziehen im Lande sei für Ruf und Beutel gleich unvorteilhaft. Aber alles beklatsche diese Brut von Kindern, kleine Nestlinge, die immer über das Gespräch hinausschreien. „Diese sind jetzt Mode und beschnattern die gemeinen Theater — so nennen sie die andern — dergestalt, daß viele, die Degen tragen, sich vor Gänsekielen fürchten und kaum wagen, hinzugehen. Es hat auf beiden Seiten viel zu thun gegeben, und das Volk macht sich kein Gewissen daraus, sie zum Streit aufzuhetzen. Eine Zeitlang war kein Geld mit einem Stücke zu gewinnen, wenn Dichter und Schauspieler sich nicht darin mit ihren Gegnern herumzausten. Es ist dabei viel Gehirn vergeudet worden.“ Die Kinderaufführungen dauerten trotz dieser Polemik Shakespeares fort. Allein es bildete sich zwischen ihnen und der Kammerherrntruppe später ein freundlicheres Verhältnis, so daß die Chorknaben sogar in Blackfriar selbst spielen konnten. Und Geld gewannen die Schauspieler doch trotz der Konkurrenz. Die Mitglieder von Shakespeares Truppe, welche nicht Aktionäre waren, verdienten sich durchschnittlich im Jahre 180 Pfd. Die Einnahme der Eigentümer, denen auch noch der Pacht für die zum Theater gehörigen Gärten, Schankstuben u. s. w. zufiel, war eine höchst bedeutende, die den Neid ihrer Genossen erregte.

Die Eintrittspreise, welche an der Thür erhoben wurden, denn Billette gab es nicht, waren sehr wechselnd. Man unterschied nämlich neben den Sommer- und Wintertheatern auch öffentliche (public) und Privat-(private)Theater. Die letzteren waren kleiner und vollständig gedeckt. Man spielte

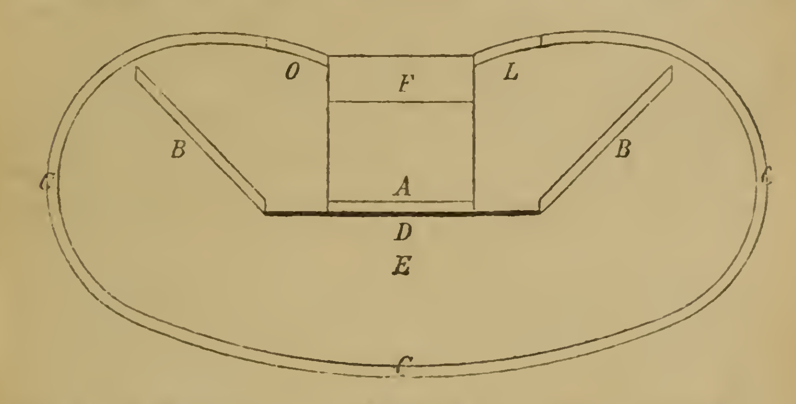
in ihnen bei Fackel- oder Kerzenlicht. Es gab keine Stehplätze, die Logen konnten zugesperrt werden, und ein Einblick in dieselben war erschwert. Nur das bessere Publikum besuchte die Private Theatres, und in ihnen fanden oft auch Vorstellungen statt, die von einem einzelnen bestellt und nur für die von ihm geladenen Gäste zugänglich waren. Im Fortunatheater bezahlte man für den schlechtesten Platz 2 d. Im Hoffnungstheater waren 1614 bei der Aufführung von Ben Jonsons „Bartholomäusmesse“ die Preise für die verschiedenen Plätze 6 d., 12 d., 18 d., 2 Sh., 1/2 Krone. Der höchste Preis würde also etwas mehr als einem halben Pfunde nach jetzigem Geldwerte entsprechen. Vielfach wurde die Klage erhoben, daß junge Leute durch Theaterbesuche ihr Vermögen zu Grunde richteten. Eine leidenschaftliche Lust am Schauspiele hatte alle Kreise ergriffen. Und doch waren es keine äußeren Anziehungsmittel, welche dahin lockten. Zwar gab es bereits Ballette (Jigs); jedem Stücke folgte ein solches. Der Jig ward aber von dem beliebtesten Komiker der Bühne getanzt, der sich selbst mit Trommel und Pfeife dabei begleitete. Die weiblichen Rollen wurden von Knaben gespielt, was die Puritaner freilich für Sodomie erklärten. Weibliche Darstellerinnen gab es vor der Restauration in England nicht; auch keine Opern, obwohl jedes Theater ein gewöhnlich acht Mann starkes Orchester hatte, das rechts vom Balkon in einer Art Proszeniumsloge saß; seinen Hauptbestandteil bildeten Trompeten. Dem Beginne der Aufführung gingen, wie ähnliches ja auch in Bayreuth der Fall ist, drei Tusche voraus, und auch jedes Auftreten des Königs oder hoher Standespersonen während des Stückes wurde durch Trompetenstöße angekündigt.

Ein englisches Theater in Elisabeths und Jakobs I. Tagen bot einen ganz andern Anblick dar, als ein modernes Bühnenhaus. Ein hochragender Flaggenmast gab durch die aufgezogene Fahne schon von weitem kund, daß die Spielzeit gekommen sei. Nach dem Brande wurde das Globetheater in Oktogonform gebaut. Zur Zeit Shakespeares war es ovalförmig. Im Prologe zu „Heinrich V.“ nennt es der Dichter eine Hahnengrube, ein O von Holz. Wie früher in den Wirtshäusern war auch hier der Hofraum (Yard, Pit) als Stehplatz für „die Gründlinge“ des Parterres bestimmt (E). An den Wänden liefen ringsherum Galerien (Scaffolds) zwei-, dreifach übereinander (C); sie entsprechen unsern Rängen.

Außerdem gab es aber noch eigene Logen (Boxes), in denen manche Liebesintrigue außerhalb des Stückes sich abgespielt haben soll. Die anwesenden Damen, zum großen Teil der Halbwelt angehörig, trugen sämtlich Masken, die ein Erröten oder das Ausbleiben des Errötens bei den witzigen Zoten des Stückes verbergen mußten. Im Zuschauerraum geht es lärmend genug zu. Neue Bücher und Pamphlete werden zum Kaufe ausgerufen. Es wird geraucht, getrunken, gegessen. Ist man mit der Vorstellung unzufrieden, so fliegen die Aepfel auf die Bühne. Gefiel das Stück nicht, so wurde mit Geschrei ein anderes gefordert. Es ist wohl auch vorgekommen, daß die Gründlinge die Bühne stürmten und demolierten. Die Lords besaßen eigene Logen (Lords Room) oberhalb der Bühne, der Musikloge gegenüber. Die Unsitte, vornehmeren Besuchern auf der Bühne selbst Plätze einzuräumen; herrschte bekanntlich auch auf dem französischen Theater, wo sie erst durch Voltaire erfolgreich bekämpft worden ist. Auf der Bühne saßen mit ihren Notizbüchern (Tablenotes) auch die Kritiker und die dramatischen Dichter. Von den letzteren weiß man, daß sie stets freien Eintritt hatten und nicht durch den gewöhnlichen Eingang mit dem Publikum, sondern mit den vornehmen Herren durchs Garderobehaus ins Theater gelangten. Ein eisernes Geländer (Palings) trennte den Zuschauerraum von der nur um weniges erhöhten Bühne. An dieser Bühnenbrüstung ragte ein Pfahl; an ihn band man Taschendiebe, die im Theater ertappt wurden, während der Dauer der Vorstellung an. Die Schauspieler hatten das Recht, in ihrem Hause selbst die Polizei auszuüben. Der Vorhang von Seide oder Wolle geht nicht in die Höhe, sondern nach beiden Seiten auseinander, wie dies auch Richard Wagner im Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth wieder eingeführt hat. Erst am Schlusse der Vorstellung wird er auf Shakespeares Bühne wieder zugezogen. Die Aktschlüsse werden nur angedeutet; eigentliche Zwischenpausen finden nicht statt. Wozu auch, es gibt ja keinen Dekorationenwechsel in diesem Theater.

Die hölzernen Seitenwände (B), welche die Szene schräg abschließen, um den Schall besser resonieren zu lassen, sind mit Teppichen (Arras) behangen. Hinter einem solchen Teppich verbirgt sich zu seinem Unheile Polonius. In der Regel geht die Handlung im Vordergrunde der breiten und nicht tiefen Bühne (D) vor sich. In dem geschlossenen Hinter-

grunde erhebt sich ein acht bis neun Fuß hohes Gerüst (A), dessen Oeffnung in der Mitte wieder durch einen Vorhang verschließbar ist, ganz wie die für Tableaux bestimmte Mittelszene der Oberammergauer Passionsbühne. Das Gerüst selbst aber trägt einen Balkon (F), der wahrscheinlich ebenfalls durch Vorhänge verhüllt werden konnte. Rechts von ihm ist die Orchester- (O), links die Lordloge (L), die im Notfalle beide zur Erweiterung des Balkons herangezogen werden konnten. Immermann teilt in seinem Reisejournal (II. Buch, 11. Brief) folgende, nach Tiecks Angabe entworfene (hier etwas erweiterte) Zeichnung mit. Delius nimmt an, daß vom Balkon, diesem oberen Stockwerk der Bühne, rechts und links Treppen, die



sich durch Vorhänge verdecken ließen, auf die große Bühne herunterführten. Eine Verbindungstreppe zwischen der Balkonloge und dem Bühnenemporium muß für die Schauspieler natürlich vorhanden gewesen sein; ob sie aber innerhalb oder außerhalb des Balkongerüstes angebracht war, scheint mir nicht ganz ausgemacht zu sein. Diese Bühneneinrichtung, die sich in der That als eine Dreiteilung der Bühne bezeichnen läßt, muß man sich vergegenwärtigen, da ohne ihre Kenntnis Shakespeares dramatische Technik überhaupt unverständlich bleibt. „Er behält," sagt Immermann, der selbst ein Theater leitete, „in unserer Szene, welche nur eine sehr materielle Malerei und stark zugehauene Effektmomente wahrnehmbar werden läßt, selbst bei guter Darstellung etwas Loses, zuweilen etwas Farbloses." Seine Bühne dagegen habe ihm andere Vorteile gewährt. Auf ihr wurde „die Handlung gewissermaßen den Zuschauern entgegengenötigt. Die Dekoration spielt mit, und die Gruppe macht sich immer wie von

selbst pyramidalisch oder sonst malerisch. Das Falsch-Illusorische ist ganz aufgegeben, dagegen das, was allein illudieren soll, das Geistig-Poetische, desto mehr unterstützt. Nun kann das feine Seelenleben hervortreten; die Laune wird nicht dünn erklingen, das Süße, Wunderbar-Kombinatorische echter Phantasie irrt nicht wie ein Fremdling in dem hohlen Raume umher." Tiecks Begeisterung für diese altenglische Bühneneinrichtung ist eine einseitige und übertriebene gewesen. Gewiß ist die Einführung der Szenerie, die ja auch auf der attischen Bühne vorhanden war, als ein Fortschritt anzusehen. Auch Immermann gesteht, daß wir im 19. Jahrhundert Shakespeares Theater nicht mehr einführen könnten. Ob wir aber nicht, wie Tieck es in der Bearbeitung des „Sommernachtstraums" für das Berliner Theater annäherungsweise versuchte, mit dem Vorteile unserer Szenerie die Vorteile der Shakespeareschen Bühneneinrichtung teilweise vereinigen könnten, wäre eine, wohl ernsterer Experimente, als sie bisher gemacht worden sind, werte Frage. Denn ungemein groß sind doch die Vorteile, welche sich aus dieser Dreiteilung der Bühne für die freie Bewegung des Dramas ergeben. Von diesem Balkon aus schaut Sly in „der Widerspenstigen Zähmung" dem Stücke zu, wie im „Hamlet" der ganze Hof von dort aus Gonzagos Ermordung sich ansieht. Der Balkon ist das Fenster, an dem Julia ihre Liebe der schweigenden Nacht gesteht; auf ihm nimmt sie von Romeo Abschied, der nicht wie auf unsern Bühnen unsichtbar im Hintergrunde, sondern vor den Augen der Zuschauer sich herabläßt. Auf diesem Balkon erscheinen im „Richard III." die Geister, sich nach rechts und links zu Richmonds und Richards Zelt wendend. Auf die einfachste Weise ist hier eine für die neuere Theaterregie fast unlösbare Schwierigkeit beseitigt. Der Balkon ist in „Heinrich VI.", „Heinrich V.", „König Johann" die Zinne der belagerten Stadt, von der aus ihre Verteidiger sprechen. Auf dem Balkon erscheint Othello, während auf der unteren Bühne der meuchlerische Angriff auf Kassio erfolgt. Thut sich der Vorhang unter dem Balkon auf, so sind wir im Innern des Hauses. Tieck hat die Benutzung dieses Raumes mit dem Enkyklema der griechischen Bühne verglichen. In dieser kleineren hinteren Bühne wird Desdemona ermordet, Gloucester im „Lear" geblendet. Wenn Julia den Schlaftrunk genossen, sinkt sie auf ihr dort stehendes Bett, der Vorhang schließt sich und die Handlung spielt auf der vorderen Bühne un-

gestört weiter; gerade so ist es bei Winchesters Sterbeszene. Hinter diesem Vorhang versammelt sich der römische Senat, der dann beim Eintreten Cäsars dem Publikum sichtbar wird. Zu genauerer Bestimmung der Szene dienten dann noch Tafeln, auf welchen der Ort der Handlung, Rom, Alexandria, Ephesus, St. Albans u. s. w., angeschrieben war. Der Dichter konnte also ohne störenden Aufenthalt die Szene wechseln lassen, so oft es ihm für die Handlung angemessen schien, alle Räume durchwandern. Seine ideale Bühne versagte ihm nie den Dienst. Der moderne Dramatiker muß sich dem szenischen Apparate der modernen Bühne auch im Fluge seiner Dichtung fügen. Wir können und sollen auch aus diesen Gründen Shakespeares Werke nicht unverändert mehr spielen, denn die realen Bedingungen der Darstellung sind völlig andere geworden; ihnen muß die Bühnendichtung Rechnung tragen. Sidneys Spott über die Forderungen, welche die englische Volksbühne an die Phantasie ihrer Zuschauer stelle, macht uns zugleich die glückliche Ungebundenheit des Dichters anschaulich. Auf der einen Seite sei da Asien, Afrika auf der andern und so viele andere Unterkönigreiche, daß der Spieler beim Auftreten damit anfangen müsse, zu sagen, wo er sei, „sonst wird seine Erzählung nicht verstanden werden. Jetzt kommen drei Ladies, Blumen zu pflücken, und da müssen wir glauben, die Bühne sei ein Garten. Bald hören wir von Schiffbrüchen an demselben Platze, und dann liegt an uns die Schuld, wenn wir die Bühne nicht für einen Felsen anschauen. Da kommt ein häßliches Ungeheuer mit Feuer und Rauch, und der bejammernswerte Zuschauer muß nun an eine Höhle glauben. In der Zwischenzeit fliegen zwei Armeen daher, durch vier Schwerter und Schilde repräsentiert, und welch Herz ist so verhärtet, das nicht als ein regelrechtes Schlachtfeld anzunehmen." „Wie Unwürdigkeit Heinrichs leichten Abriß zeichnen mag," heißt es im Prolog zum vierten Aufzug in „Heinrich V.",

„So muß zum Treffen unsre Szene fliegen,
Wo wir — o Schmach! — gar sehr entstellen werden
Mit vier bis fünf zerfetzten schnöden Klingen,
Zu lächerlichem Balgen schlecht geordnet,
Den Namen Agincourt. — Doch sitzt und seht,
Das Wahre denkend, wo sein Scheinbild steht."

Zeit und Zahl und rechter Lauf der Dinge, entschuldigt der folgende Prolog, seien hier in ihrem großen wahren

Leben nicht wiederzugeben. Die Schlachten, welche unserer Theaterregie unbesiegbare Schwierigkeiten in den Weg legen, waren so auf Shakespeares Bühne leicht darzustellen. Nur für ein Hinausschaffen der Toten mußte eigens gesorgt werden. Ganz ohne alle szenischen Hilfsmittel war indessen auch Shakespeares Bühne von Anfang an nicht, und derselben wurden allmählich immer mehr. Unter Jakob I. stiegen die Anforderungen, welche man auch nach dieser Seite hin an das Theater stellte, bedeutend. Der Einfluß der prunkvollen Hofvorstellungen machte sich für die Ausstattung der Volksbühne geltend. Der Fußboden der Bühne war früher, wie dies der allgemeinen Sitte entsprach, mit Binsen bestreut (1. Teil „Heinrichs IV." III, 1, 214). Bei der Aufführung von Shakespeares „Heinrich VIII." aber war der Boden mit Matten und Teppichen belegt, was als besonderer Luxus hervorgehoben ward. Die Decke der Bühne hieß Heavens; bei Trauerspielen war sie schwarz, bei Lustspielen hellblau ausgeschlagen. Auf die schwarze Verhüllung der Heavens spielt Shakespeare sehr häufig an. Der erste Vers in „Heinrich VI." lautet: „Beflort den Himmel," womit eben der Theaterhimmel gemeint wird. Es gab Versenkungen und Flugmaschinen; letzterer bedurfte Shakespeare für die Maske im „Zymbelin". Einzelne Versatzstücke, wie Bäume, Felsen u. s. w., waren doch vorhanden; Böller wurden häufig gelöst. Historische Kostümtreue gab es natürlich auf der Shakespeareschen Bühne ebensowenig, wie es vor Talmas Neuerung auf der französischen Bühne eine solche gab. In Deutschland hat Gottsched zuerst antikes Kostüm für die antiken Stücke gefordert. Ueber den Luxus jedoch, welchen die Schauspieler in ihren Kostümen entfalteten, haben die Feinde des Theaters schon früh gejammert; und in der That sind die Preise einzelner Kleidungsstücke, von denen wir zufällig wissen, sehr beträchtlich. Unter Jakob I. trieb der Hof einen unziemlichen Handel, indem königliche Staatskleider an die Komödianten verkauft wurden. Karl II. hat sogar seinen eigenen Krönungsornat zu Theaterzwecken hergeliehen. Die von den Miracle Plays herrührende Sitte, daß vor Beginn der Vorstellung sämtliche Schauspieler im Kostüm über die Bühne zogen, erhielt sich nicht lange. Auch das ältere Kostüm des Prologs, langer Mantel und Lorbeerkranz, kam bald ab. Der Prolog war schwarz gekleidet und trug einen kleinen Schnurrbart; mit steifem Gesichte und gelenkigem Knie ward er gesprochen. Im Prolog zu „Troilus und

Kressida“ wird es als etwas Auffallendes bezeichnet, daß der Prolog in Rüstung auftritt. Fama als Prologsprecherin zum zweiten Teile „Heinrichs IV.“ trägt ein Kleid von lauter Zungen. Der Epilog wird gewöhnlich vom Klown oder einem der Darsteller männlicher Rollen gesprochen. In „Wie es euch gefällt“ wird eigens hervorgehoben, daß diesmal der Darsteller einer Frauenrolle zum Epilog hervortrete. In der Restaurationszeit wurde der Epilog grundsätzlich immer von Schauspielerinnen gesprochen und diesen leichtfertigen Schönen dann noch gemeinere Zoten, als sie das Stück selbst überwürzten, in den Mund gelegt. Prologe sind uns zu Shakespeares Stücken nur fünf („Romeo und Julia“, „Troilus und Kressida“, 2. Teil „Heinrichs IV.“, „Heinrich V.“ und „Heinrich VIII.“) erhalten, Epiloge neun („Troilus und Kressida“, 2. Teil „Heinrichs IV.“, „Heinrich V.“, „Heinrich VIII.“, „Ende gut, Alles gut“, „Sommernachtstraum“, „Wie es euch gefällt“, „Was ihr wollt“, „Sturm“). Prologe zu den einzelnen Akten spricht der Chorus in „Heinrich V.“, im zweiten Akte von „Romeo und Julia“ und im vierten des „Wintermärchens“. Auf Shakespeares Bühne wurde jedoch jedes neue Stück durch einen Prolog eingeführt und jede Vorstellung durch einen Epilog geschlossen. Der Sprecher des Epilogs hatte auch das Gebet für die Königin zu verrichten, dem sämtliche Schauspieler knieend beiwohnten. In welchem Jahre wohl mag Shakespeare zum letztenmal mit seinen Genossen im Globe- oder Blackfriartheater dies Gebet für King James gesprochen haben? Die Geschichte Englands dürfte wohl als denkwürdig den Augenblick verzeichnen, da der größte dramatische Dichter, der seit dem Tode des Euripides und Sophokles aufgetreten war, von den Brettern Abschied nahm.

VII.

Shakespeares Zurückgezogenheit und Tod in Stratford. Sein persönlicher Charakter.

Wann dieser Abschied stattgefunden und ob der Abschied von der Bühne auch zugleich den von der dramatischen Muse in sich schloß, wissen wir nicht. Die letzte Periode seines Lebens hat der Gentleman und Gutsbesitzer William Shakespeare in Stratford verlebt. Der Ueberlieferung, er habe sich

seiner Gesellschaft verpflichtet, in Stratford noch jährlich zwei Stücke für sie zu schreiben, wird wenig Wert beigemessen. Darüber läßt sich eben gar nichts mit nur annähernder Wahrscheinlichkeit behaupten. Er lebte in behaglicher Zurückgezogenheit, beschäftigte sich viel mit der Verwaltung seines bedeutenden Vermögens und erwarb sich durch seinen Geist und angenehme Umgangsformen in Stratford und Umgebung manche Freunde. Sonderbar lautet die Nachricht, Shakespeare habe in Stratford mit besonderer Vorliebe ernste und satirische Grabschriften für Freunde und Bekannte verfaßt. Das eine uns überlieferte Epigramm gegen seinen Stratforder Mitbürger John Kombe, von dem Shakespeare Grundstücke gekauft hatte, kann schon deshalb nicht als echt gelten, weil dieser John Kombe mit Shakespeare befreundet, ein Ehrenmann und Wohlthäter der Armen war, während die epigrammatische Grabschrift ihn als Wucherer verspottet. Shakespeares jährliches Einkommen in seinen letzten Jahren wird auf 300 Pfd. geschätzt. Anna Blatt in den „Lustigen Weibern von Windsor“ (III, 4, 32) ruft aus:

„Ach, welche Welt von Fehlern schlimmster Art
Sieht schön aus bei dreihundert Pfund des Jahrs!“

Es galt dies demnach bereits für sehr wohlhabend. Inwieweit Shakespeare aber mit seinen Familienverhältnissen zufrieden war, dürfte schwer zu entscheiden sein. Seine ältere Tochter Susanna heiratete mit 24 Jahren am 5. Juni 1607 den in Stratford ansässigen Arzt Dr. John Hall (1575 bis 25. November 1635). Es war ein wissenschaftlich gebildeter, nach jeder Richtung hin ehrenwerter Mann, der eine ausgedehnte Praxis ausübte, aber der strengen puritanischen Richtung angehörte, welcher auch die beiden Töchter und die Frau Shakespeares huldigten. Um die Wende des Jahrhunderts war diese Gesinnung in Stratford vorherrschend geworden. Am 17. Dezember 1602 hatte der Stadtrat ein Verbot aller theatralischen Aufführungen erlassen, das 1612 verschärft erneuert wurde. 1614 war ein puritanischer Reiseprediger in Stratford und wurde in Shakespeares Wohnhaus New Place bewirtet. Man nimmt an, daß dies während einer für dies Jahr bezeugten Reise des Dichters geschehen ist. Oder sollte etwa gar Shakespeare selbst in seinen letzten Lebensjahren zu der Gesinnung seines Schwiegersohns und seiner weiblichen Umgebung bekehrt worden sein und gleich

Racine auf seine vorangegangene dichterische Thätigkeit mit vorwurfsvoller Reue zurückgeblickt haben? Das Zusammenleben in New Place, in welchem auch das Hallsche Ehepaar wohnte, mag infolge der religiösen Sympathien und Antipathien für den Dichter nicht immer ein heiteres gewesen sein. Das einzige Enkelkind, dessen Geburt Shakespeare erlebte, Elisabeth Hall (geboren 21. Februar 1608), wird dem Dichter, der in seinen Dramen sich so oft als Kinderfreund erwiesen hat, viel Freude gemacht haben. Im Testamente vermachte er ihr, was er an Silberzeug besaß. War doch auch Elisabeths Mutter Shakespeares Lieblingstochter; im Testament wird ihr New Place vererbt und auch sonst entschiedner Vorzug vor ihrer Schwester eingeräumt. Es wird von ihr gerühmt, sie sei über ihr Geschlecht verständig (witty) gewesen. Zum mindesten hatte sie Schreiben gelernt, welcher Kunst ihre jüngere Schwester Susanna nicht mächtig war. Diese heiratete in ihrem 32. Jahre, kurz vor ihres Vaters Tode, am 10. Februar 1616 den wappenfähigen Gentleman Thomas Quiney, Weinhändler und Weinstubenbesitzer zu Stratford.

Mit dem Vater dieses Quiney war Shakespeare in früherer Zeit in London in geschäftlicher Verbindung gestanden. Auch in seinen letzten Jahren scheinen den Dichter noch öfters Geschäfte nach London geführt zu haben. So wissen wir, daß er im März 1613 in der Hauptstadt war. Der Brand des Globustheaters in diesem Jahre muß ihn schmerzlich berührt haben. Von dem großen Brande, der am 9. Juli 1614 in Stratford 54 Häuser in Asche legte, blieben wenigstens seine eigenen Besitztümer verschont. Im November und Dezember 1614 war er wieder, wohl zum letztenmal, in London. Diesmal war er dort nicht nur in eignem, sondern auch im Interesse seiner Mitbürger thätig. Im zweiten Teile „König Heinrichs" VI. (I, 3, 24) läßt Shakespeare einen Supplikanten auftreten, der „wegen Einhegung der gemeinen Hut und Weide von Melford" im Namen der ganzen Bürgerschaft Beschwerde führt. Die Vernichtung eines seßhaften Bauernstandes nahm in England seit dem Ende des 15. Jahrhunderts immer bedenklichere Dimensionen an, indem mächtige Herren ihren Anteil an der gemeinsamen Feldmark und Gemeindegründen einhegten und dabei sich große Teile völlig fremden Eigentums als Privatbesitz aneigneten. Wir erleben gegenwärtig, daß in Irland wie in

Großbritannien selbst eine mächtige Bewegung der Pächter gegen diese jahrhundertelang fortgesetzte Vergewaltigung durch den hohen Adel und die Gentry eingeleitet wird. Durch solch widerrechtliche Einhegungsversuche von Gemeindeland wurde 1614 die Stadt Stratford in Aufregung versetzt. Mag Shakespeare davon auch persönlich betroffen oder nur sein Rechtsgefühl verletzt worden sein, er that die Aeußerung, daß er diese Einhegung nicht dulden wolle. Da er eben in London weilte, suchte der Stratforder Magistrat durch seinen Stadtschreiber Thomas Greene die Verwendung des Gentleman William Shakespeares in dieser Sache zu erwirken. Greene berichtete seinen Auftraggebern am 17. November 1614, daß sein Vetter Shakespeare die besten Hoffnungen hege. Am 23. Dezember wandte sich der Stadtrat noch einmal in einem eigenen Schreiben an Shakespeare. Die Schlichtung der Angelegenheit sollte dieser aber nicht mehr erleben. Erst 1618 hat der geheime Rat den Streit für Stratford günstig entschieden. Uns zeigt der Vorgang in erfreulicher Weise, daß die puritanische Gesinnung der Stratforder Bürgerschaft sie doch nicht abhielt, dem ehemaligen Schauspieler und Bühnenschreiber, der nun als wohlhabender Gentleman unter ihnen lebte, Achtung und Vertrauen entgegenzubringen. Wir wissen blutwenig Thatsächliches aus Shakespeares Leben. Um so dankbarer sind wir für dies Schlußbild, welches sich uns eröffnet. Das Letzte, was wir von seiner Thätigkeit erfahren, zeigt uns den zum Adel emporgestiegenen Sohn des freien Yeoman, wie er dafür kämpft, seiner Vaterstadt die aus altem germanischen Recht überkommenen Gewahrsame zu erhalten. Es ist der Angelsachse, welcher die alten Gemeindefreiheiten gegen die zuerst von Normannen ausgehende Vergewaltigung verteidigt.

Im Januar 1616 hat Shakespeare sein Testament vorbereitet, das dann am 25. März, als er nur mehr mit zitternder Hand die drei Unterschriften unter das Dokument setzen konnte, abgeschlossen wurde. Der wichtigsten Bestimmungen dieses Testaments ward schon gedacht. Den Armen Stratfords hat der Dichter 10 Pfd. bestimmt. Der Name eines Schriftstellers findet sich im Testamente nicht. Nur den Schauspielern Heminge, Burbage und Condell werden als „meinen Kameraden“ (Fellows) je 26 Sh. zur Anschaffung von Gedächtnisringen vermacht. Die Witwe erbte außer ihrem gesetzlichen Anteil auch noch das zweite Bett; diese

Bestimmung ward erst nachträglich eingefügt. Es ist schon hervorgehoben worden, daß alle hieraus gezogenen Folgerungen höchst müßige Kombinationen sind. Haupterbin ist Susanna Hall, für deren Nachkommenschaft die Errichtung eines Majorats beabsichtigt wird. Die übrigen Legate bieten kein Interesse. Nicht ganz einen Monat nach Errichtung des Testaments erlag der Dichter einem typhösen Fieber, wie sie in dem ungesunden, unreinlichen Stratford fortwährend hausten. Shakespeares Witwe starb am 6. August 1623, in demselben Jahre, da die Werke ihres Gatten zum erstenmal gesammelt erschienen. Judith Quiney folgte am 9. Februar 1662 ihren drei im Tode vorausgegangenen Söhnen; Susanne Hall war bereits am 11. Juli 1649 gestorben, und mit ihrer Tochter Elisabeth, die nach zweimaliger kinderloser Ehe am 17. Februar 1670 verschied, erlosch die Nachkommenschaft des Dichters. Sein Wunsch, ein in der Familie forterbendes Majorat aufzurichten, war damit vereitelt. Nur Nachkommen von des Dichters Schwester Joan Hart leben in dürftigen Verhältnissen noch gegenwärtig fort. Sein Leichnam ward am 25. April 1616 im Chore der Dreifaltigkeitskirche zu Stratford beigesetzt. Die Grabschrift, deren Echtheit meistens bezweifelt wird, mag doch wirklich von Shakespeare selbst verfaßt sein. Er soll sie kurz vor seinem Ende angegeben haben:

Um Jesus, guter Freund, laß sein,
Zu stören dieses mein Gebein:
Gesegnet sei, wer diese Ruhstätt' ehrt,
Verflucht, wer meinen Staub noch stört.

Die Ausgrabung länger liegender Leichen und ihre Uebertragung ins allgemeine Beinhaus soll in Stratford mehr als an andern Orten gebräuchlich gewesen sein. Dagegen wollten diese Verse schützen, und besonderer poetischer Schwung war dabei nicht am Platze. Wäre Shakespeare in London gestorben, so würde es an Leichengedichten nicht gefehlt haben. Sein Tod in Stratford wird von keinem der zeitgenössischen Schriftsteller erwähnt. Nicht weit vom Grabe an der nördlichen Kirchenmauer haben Shakespeares Angehörige noch vor 1622 unter einem Bogen eine steinerne Büste errichten lassen. Die dabei angebrachte lateinische Inschrift, als deren Verfasser man Dr. Hall vermutet, lautet:

Iudicio Pylium, genio Socratem, arte Maronem,
Terra tegit, populus maeret, Olympus habet.

Die englische Inschrift will man Ben Jonson oder Drayton zuschreiben:

> Steh, Wandrer, laß dir Zeit auf deinen Wegen,
> Lies, wenn du kannst, wer hier dem Tod erlegen.
> Dies Grab deckt Shakespeare, und mit ihm Natur;
> Nichts schmückte besser als sein Name nur
> Den Stein, da seiner Werke hoher Sinn
> Die lebende Kunst ihm macht zur Dienerin.
> Obiit Anno Do[i] 1616,
> Aetatis 53, die 23. Ap.

Michael Drayton hat 1627 in einer Elegie Shakespeare vier ziemlich matte Verse gewidmet; die Grabschrift dürfte viel eher von Jonson als von ihm herrühren. Die Büste soll ein Machwerk des Holländers Gerard Johnson sein und ward vermutlich nach einer Totenmaske gefertigt. Diese selbst g l a u b t man 1848 in Mainz entdeckt zu haben. Die Stratforder Büste ist nichts weniger als ein Kunstwerk, wird aber für ziemlich ähnlich gehalten. Der von dem Holländer Martin Droeshut ausgeführte Stich der Folio von 1623 wurde von Ben Jonson wegen seiner Aehnlichkeit gepriesen; er stellt Shakespeare in der Rolle des alten Knowell in Jonsons „Every man in his Humour" im Theaterkostüm dar. Dies ist das verbreitetste der Shakespearebilder neben dem sogenannten Chandosbild, dessen erster nachweisbarer Besitzer der Schauspieler Joseph Taylor war. Gemalt soll es von dessen Bruder John Taylor oder von dem großen Schauspieler Richard Burbage worden sein. Das Original befindet sich in der Nationalporträtgalerie zu London. Von den nach ihm gefertigten Kupferstichen gelten die von Houbraken (1747) und T. A. Dean (1823) als die besten. Ein anderes Shakespearebild rührt höchst wahrscheinlich von Kornelius Jansen her, der ja auch den jugendlichen Milton 1618 gemalt hat. Karl Elze gibt dem Bilde Jansens ob seiner geistigen Auffassung den Vorzug vor den drei übrigen alten Abbildungen. Besonders wertvoll ist nach Elze eine in Wörlitz aufbewahrte Kopie des Jansenschen Originals.

Wir dürften sehr zufrieden sein, wenn es uns möglich wäre, von Shakespeares Charakter und Persönlichkeit ein ebenso zuverlässiges Bild zu entwerfen, wie es von seiner äußeren Person uns überliefert ist. Allein bei einem solchen Versuche, in Shakespeares Inneres einzudringen, lassen uns unsere Hilfsmittel so gut wie völlig im Stich. Wir kommen nicht

viel über Allgemeinheiten hinaus. Wenn Ben Jonson in der Widmung des „Volpone“ den Ausspruch thut, es sei unmöglich, daß jemand ein guter Dichter sei, ohne zuerst ein guter Mensch zu sein, so dürfen wir die Wahrheit dieses Satzes auch für Shakespeare gewiß in Anspruch nehmen. An Shakespeares hoher ethischer Ausbildung ist gar nicht zu zweifeln. Der Dichter leistet nur, was der Mensch ist. Uns Deutschen hat vor allen Schiller in seinen Kritiken über Bürger die absolute Notwendigkeit dieser Abhängigkeit der Werke von der moralischen Individualität so überzeugend nachgewiesen, daß wir es nur als Schande empfinden können, wenn an der unbedingten Richtigkeit dieses Satzes noch immer gemäkelt wird; zumal diese Bestreitung der Schillerschen Theorie von einem witzigen Poeten ausgegangen ist, der seine eigene und seiner Schriften undeutsche Frivolität und moralische Verwerflichkeit im Kampfe gegen die charaktervollen deutschen Dichter der schwäbischen Schule auf diese Weise zu beschönigen suchte. Die ethische Ausbildung eines Menschen bleibt aber auch in ihrer höchsten Vollkommenheit und gerade hier erst recht nach dem Individuum sehr verschieden geartet. Wie entgegengesetzt tritt sie nicht in Lessing, Goethe, Schiller zu Tage! Wir sind also mit ihrer Konstatierung bei Shakespeare dem Ziele nicht viel näher gerückt. Weiter führt bereits die Erkenntnis, daß Shakespeare eine harmonische Ausbildung seines Innern nicht durch angeborenes Phlegma und ruhiges Lebensschicksal erleichtert worden ist. Im Gegenteil können wir aus des Dichters lyrischen und dramatischen Werken mit unbezweifelter Sicherheit erkennen, daß mannigfache Leidenschaften ihn durchstürmten und er in hartem und bewußtem Kampfe seinem Dämon die Freiheit der Seele abringen mußte. Freuden und Schmerzen der Liebe und Freundschaft haben ihn aufs heftigste erschüttert. Seine Weltanschauung hat der Dichter des Hamlet und Prospero gewiß nicht „von seinen Eltern auf Treue und Glauben angenommen“. In einer geistig hocherregten Zeit blieb auch ihm „des Gedankens Blässe“ nicht erspart. Der Anblick des „Weltwirrwesens“ hat ihn ernst und ernster gemacht, und von der besten der möglichen Welten hätte er gewiß niemals ein Loblied gesungen. Er hat aber die einseitige pessimistische Stimmung überwunden und eine hohe Resignation im Goetheschen Sinne sich erworben. Da zog er sich dann ins Innere still zurück. Wie er selbst über einzelnes dachte, wissen wir nicht. Zur Musik hatte

er die ausgesprochenste Neigung. Für die Tiere zeigte er wenigstens in vorgerücktem Alter liebendes Mitleid; durch Experimente an nicht menschlichen Geschöpfen die Kenntnis zu erweitern, tadelte er, da diese Proben das Herz verhärten („Zymbelin“ I, 5, 24). An den sozialen Anschauungen seines Volkes festhaltend, wollte er eine solide Grundlage für eine angesehene Lebensstellung sich erwerben. Wie es dem besonnenen, von Parteidoktrinen unbefangenen Manne zukommt, ehrte er die durch die geschichtliche Entwickelung bedingte Gliederung der Gesellschaft und verurteilte eben deshalb den Standeshochmut im „Grafen von Roussillon“ wie in „Koriolanus“. Gelehrsamkeit und Erfahrung hält er für eine ebenso große Zierde wie der Väter adligen Namen. Ehre läßt sich nicht von Ahnen her erwerben; Titel und Schein statt wahrer Tugend machen den Besitzer krank. Wie die Kapuze nicht den Mönch, so macht auch die glänzendste legitimistische Schönrednerei nicht den König. Nicht der rechtmäßige Richard II., der unrechtmäßige Heinrich V. ist „jeder Zoll ein König“. Der Patriotismus verführt den Zeitgenossen der Armadakämpfer zu ungerechten nationalen Vorurteilen, lodert aber auch als reinste Flamme in des Dichters Brust. Ein Gedanke an das Weltbürgertum des 18. Jahrhunderts mußte dem Sohne einer politisch kräftig aufstrebenden Nation ferne liegen. Die religiösen Streitigkeiten mag er als Dichter nicht berühren. Er ist überhaupt zu stolz zur Polemik und Satire. Ein einziges Mal hat ihn der Unwille über die Einseitigkeit der puritanischen Weltanschauung, die alle Farben und Freude aus dem Leben verbannt wissen möchte, zu dem Ausruf veranlaßt („Dreikönigsabend“ II, 3, 123): „Vermeinst du, weil du tugendhaft seiest, solle es in der Welt keine Torten und keinen Wein geben?“ Aber wie ist auch diese typisch gewordene Charakterisierung von der bissigen Polemik der andern Elisabethanischen Bühnendichter so gänzlich verschieden. Gerade in dieser Vermeidung aller satirischen Anspielungen und Streitigkeiten tritt die Hochhaltung der persönlichen Würde bei Shakespeare so entschieden hervor. Es ist nicht Stolz. Die Bezeichnung, welche ihm von den Zeitgenossen am häufigsten beigelegt wird, ist gentle. Der „Würdevoll-Liebenswürdige“ wäre hier vielleicht die passendste Uebersetzung des vieldeutigen englischen Wortes. Keiner von allen seinen Genossen hat dem Hofe und seinen Großen so wenig wie Shakespeare geschmeichelt. Die zwei einzigen Dedika-

tionen, welche er geschrieben hat, unterscheiden sich vorteilhaft von dem üblichen Widmungsstile. Eine edle Bescheidenheit war in ihm mit stolzem Selbstgefühle vereint. „Die Welt," läßt er Olivia in „Was ihr wollt" (III, 1, 109) sagen,

„war nimmer froh,
Seit niedres Heucheln galt für Artigkeit."

In dem Wenigen, was hier zusammengestellt erscheint, ist leider bereits alles enthalten, was man ohne Zuhilfenahme willkürlicher Kombination über Shakespeares persönlichen Charakter sagen kann. Nicht einmal seine Vorliebe für thatkräftiges Handeln und seine Abneigung gegen Hamletsche Unentschlossenheit möchte ich mit Gervinus als thatsächlich erwiesen annehmen. Die Tugend, welche Shakespeare überall als unentbehrlich für Glück und Pflichterfüllung einschärft, ist die der Selbstbeherrschung und Mäßigung. Um sie zu gewinnen, muß der Mensch nach Klarheit über sich selbst und über die ihn umgebende Welt streben. Nach dieser Klarheit und Mäßigung hat Shakespeare selbst in einem bewegt thätigen Leben gerungen. Ob dem glücklichen äußeren Verlaufe seines Lebens auch innerliches Glück zur Seite ging? Niemand kann uns darüber Auskunft geben. Ich glaube, der Dichter selbst, wenn man ihn fragen könnte, würde mit einem Nein der Frage antworten. Gegen den Schluß eines langen, nach außen fast ungetrübt glücklichen Lebens hat Goethe die Beantwortung der Frage abgelehnt:

Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt ein Kämpfer sein.
Hier durchschaue diese Brust:
Sieh der Lebenswunden Tücke,
Sieh der Liebeswunden Lust.

VIII.

Shakespeares dichterischer Charakter. Stellung und Fortleben seiner Dramen.

John Ward (von 1648—1679 Vikar zu Stratford) hat in seinen Aufzeichnungen eine Notiz hinterlassen, welche wohlmeinenden, aber engherzigen Verehrern des Dichters schon viel unnötigen Kummer bereitet hat. „Shakespear, Drayton

und Ben Jhonson hatten eine fröhliche Zusammenkunft und zechten, wie es scheint, dabei wacker drauf los, denn Shakespear starb an einem Fieber, das er sich dabei zuzog." Ich sehe weder das Unwahrscheinliche noch das Ungeziemende ein, welches darin liegen soll, wenn der bereits kränkliche Shakespeare, durch den Besuch seiner alten Freunde aufgeheitert, sich mit ihnen nach alter Falstaff-Sitte an einem oder mehreren Gläsern Sekt gütlich that, sich aber infolge der Aufregung und des nicht trockenen, freundschaftlichen Zusammenseins kränker fühlte. Der Besuch und das Trinkgelage, bei dem Shakespeare vielleicht sehr mäßig gewesen sein mag — Ben Jonson war als starker Trinker bekannt —, haben dann seinen Tod nicht herbeigeführt, aber doch beschleunigt. Ich möchte mir den Glauben an die Richtigkeit der Ueberlieferung, die von einer solchen Zusammenkunft an Shakespeares Lebensende zu erzählen weiß, so leicht nicht rauben lassen. Michael Drayton, aus Warwickshire selbst gebürtig, konnte seit Spensers frühem Tode als der erste lebende Epiker Englands gelten. Ben Jonson und Shakespeare waren die anerkannten Häupter der englischen Bühne, wenn auch Shakespeares Werke seit einigen Jahren sich nicht mehr der gleichen Beliebtheit wie Fletchers Dramen erfreuten. Ben Jonson, der eben 1616 zum Hofpoeten (poeta laureatus) ernannt worden war und eine Sammlung seiner Dramen für die noch im selben Jahre erfolgte Ausgabe in Folioformat vorbereitete, klagte seit mehreren Jahren bereits über den Verfall der Bühne. Die Drucklegung seiner Stücke mußte seine Gedanken noch mehr als sonst der dramatischen Poesie zuwenden. Von ihr wird bei dieser letzten Zusammenkunft zwischen den beiden als Menschen befreundeten, als Dichter entgegengesetzten Tendenzen huldigenden Dramatikern sicherlich die Rede gewesen sein. Drayton können wir uns dabei als vermittelnd denken; er repräsentiert uns die von der Bühne unabhängigen allgemein litterarischen Tendenzen der Epoche. Ben Jonson blickte auf eine achtzehnjährige Erfahrung als Bühnendichter zurück, Shakespeare wohl auf eine mehr als achtundzwanzigjährige. Wenn sich nun die beiden während ihres letzten Zusammentreffens in Stratford nochmals über ihre Kunst besprachen, so zog die ganze große Epoche des englischen Theaters an ihrem Geiste vorüber.

Ben Jonson hatte sich in dürftigen Lagen, als Maurer und Soldat, im Gefängnisse wegen Tötung eines Gegners

im Duell dem Galgen nahe, nach und nach als Autodidakt eine gründliche gelehrte Bildung erworben. Beide Landesuniversitäten hatten 1606 seiner Gelehrsamkeit durch die Ehrenpromotion zum Master of Arts ihre Huldigung dargebracht. Die rauhe Lebenserfahrung und das einseitige Studium der Alten, besonders der römischen Dramatiker, wirkten zusammen, um seinen Charakter als dramatischer Dichter zu bestimmen. Was man sonst als Gegensätze zu betrachten pflegt, vereinigte sich in ihm. Er ist krasser Realist und Klassizist. Ben Jonson ist ein einseitiger Verstandesdichter, dies erklärt den scheinbaren Widerspruch. Wie Gottsched im 18. Jahrhundert, preist auch er an den Alten ihre Verständigkeit, die Naturwahrheit, die Vermeidung des Unwahrscheinlichen in ihren Dramen durch Beobachtung der drei Einheiten, ihre Behandlung der umgebenden Wirklichkeit in der Komödie. Die englische Volksbühne erscheint ihm von dem allem das Gegenteil. Auf ihr herrschte 1598, als Ben Jonson sein erstes Stück der Theaterdirektion einreichte, bereits Shakespeare, der sich an Marlowe und Greene gebildet hatte. Nicht die Verständigkeit, sondern die Phantasie waltete in ihren Dichtungen vor, wie dies ihr Anschluß an die volkstümliche Dramatik der Moral Plays bedingte. Für diese historische Entwickelung hatte nun Ben Jonson seinerseits weder Verständnis noch Achtung. Um aber, wie Sidney und Puttenham wollten, Lady Pembroke und Daniel es versuchten, das regelmäßige Drama der Alten mit Haut und Haar herüberzunehmen, war Ben Jonson viel zu sehr Realist und praktischer Engländer.

Das antike Drama ist aus dem Chore hervorgegangen, neben dem nur allmählich die einzelnen Charaktere in der Absonderung des Schauspielers vom Chore ihre Geltung sich errangen. Den Chor bildeten ursprünglich die Gaugenossen selber. Bis zum Ende der attischen Bühne blieb der Sieg des Choregen Ehrensache der betreffenden Phyle. Der Chor bedingte die Einheit des Ortes; denn widersinnig wäre eine Fiktion gewesen, welche die versammelten Gaugenossen wechselnd in alle drei Weltteile versetzt hätte. Auch die Einheit der Zeit war schon durch den Chor mitbedingt. Die zum Feste Versammelten wollten nicht ein Spiegelbild des wildverworrenen Lebens vor ihren Augen abgespielt sehen, sondern eine in sich abgeschlossene Handlung aus sagenhafter Väterzeit. Wagender Mut und kraftvolles Leiden des Menschen im guten wie im bösen Thun, die Macht des ewig waltenden

Schicksals, dem der Sterbliche nimmer zu entrinnen vermag, werden in einer großen Handlung zur Anschauung gebracht. Ehrfurcht und Scheu vor dem Walten der hohen, lichten Olympier wie der finsteren Themistöchter soll in allen Herzen geweckt und genährt werden. Kein störendes komisches Element darf sich eindrängen in die heilig-ernste Handlung. Die frohe Spötterlaune mag dann im Satyrspiel desto schrankenloser walten. Und in der Komödie wird die Wirklichkeit in symbolischen Gestalten gegeißelt, unauslöschliches Gelächter des versammelten Volkes erregend, dem hier in idealer Groteske seine eigenen Thorheiten anschaulich vorgeführt werden und in anapästischem Rhythmus die wohlmeinende Straf- und Mahnrede des Dichters entgegentönt. Eng noch ist die Welt. Nur die nationale Heroen- und Göttersage, nur die Sitten der eigenen Heimatsstadt können die Teilnahme des Hellenen erregen. Wie ganz anders erscheint dem gegenüber Ursprung und Entwickelung des neueren Dramas, wie wir sie durch Miracle und Moral Plays, Masques und Interludes bis auf Shakespeare verfolgt haben. Von den einzelnen Sprechenden, dem Engel, den frommen Frauen, Christus, ist das Drama ausgegangen; der Chor der Gemeinde ist von Anfang an Nebensache. Die ganze Heilsgeschichte, die an verschiedenen Orten spielt und des Heilands ganzes Leben von der Geburt bis zur Auferstehung umfassen muß, will der gläubige Zuschauer im Zusammenhange vor sich sehen. Eine Einheit von Zeit und Ort ist da von vornherein ausgeschlossen. Die Einheit der Handlung liegt in der ihr zu Grunde liegenden Idee; aber es ist eine Reihenfolge der verschiedenartigsten Ereignisse, die sich abspielt; von einer einheitlichen Handlung im Sinne des antiken Dramas kann keine Rede sein. Und dies alles geht bei einem fremden Volke in weiter Ferne vor sich. Ein eigenes Spiel ist der Komik, die der Mensch nun einmal nicht entbehren kann, nicht eingeräumt; so macht sie sich innerhalb der Hauptaktionen selbst geltend.

Dies nun ist die Grundlage des Shakespeareschen Dramas gewesen. Ein enger Anschluß an das so grundverschiedene antike Drama, wie ihn Ben Jonson forderte, konnte nur auf Kosten der natürlichen Entwickelung geschehen. Und so mächtig wirkten die ursprünglichen Bedingungen des Volksdramas in England fort, daß auch Ben Jonson einen völligen Bruch mit der nationalen Vergangenheit nicht wagte. Wenn er Shakespeare seine Unregelmäßigkeiten vorwarf, so konnte

dieser lachend aus der Vorrede von Jonsons römischer Tragödie „Sejanus“ zitieren: „Was ich hier veröffentliche, ist kein wahres Gedicht hinsichtlich der strengen Vorschriften über Einheit der Zeit; auch fehlt ihm der geziemende Chor. Doch ist es in unsern Zeiten und einem Publikum gegenüber, dem gemeine Dinge vorgestellt werden, weder nötig noch möglich, den alten Glanz und die Würde der dramatischen Poesie herzustellen und dabei doch dem Volke Vergnügen zu bereiten.“ Da der „Sejanus“ trotz dieser populären Zugeständnisse durchfiel, nahm Jonson in seinem zweiten Trauerspiel, „Katilina“, auch weiter keine Rücksicht auf das Volk, stattete es mit einem Chor aus und beobachtete strenger die Einheiten. Inhaltlich strebte er nach einer möglichst sachgetreuen Wiedergabe der Geschichte (integrity in the story), legte seinen Personen wörtliche Uebersetzungen aus Tacitus, Sueton, Sallust u. s. w. in den Mund und erhärtete dann im Drucke jede Szene, jedes Wort mit Zitaten aus klassischen Schriftstellern. Ueber dieser pragmatischen ging die höhere poetische Wahrheit, die in Shakespeares römischen Tagödien lebt, verloren. Mit seinen zwei Tragödien hat Ben Jonson denn auch wenig Wirkung ausgeübt. Das englische Historiendrama verdammte er schlechtweg, wie er in Shakespeares Todesjahr in einem neuen Prologe zu „Jedermann in seiner Laune“ erklärte. Und mit dieser Ansicht drang er bei der jüngeren dramatischen Schule durch. Sein eigentliches Reich aber war die Komödie. Werke, wie „Sturm“, „Wintermärchen“, „Wie es euch gefällt“, waren dem Klassizisten ein Greuel. Die Einheit der Zeit wahrt er in seinen Lustspielen ziemlich strenge; kann das Stück nicht in den verschiedenen Zimmern eines Hauses spielen, so verläßt es doch nicht den Boden Londons. Sein Inhalt sind realistische Darstellungen des Londoner Sittenlebens. Um die Einheit der Handlung ist es dabei nicht zum besten bestellt. Shakespeare gegenüber mag er sich beim Rückblick auf seine Thätigkeit gerühmt haben, wie er es in der Vorrede zu „Volpone“ (1607) that. Publikum und Poeten zu unterrichten und zu bessern, habe er sich bemüht, nicht nur die alten Formen wieder einzuführen, „sondern auch die Sitten der Szene, die Leichtigkeit, den Anstand, die Unschuld und schließlich die Belehrung (Doctrine), die der Hauptendzweck der Poesie ist, Menschen über die beste Art des Lebens zu unterrichten. Ich werde das verachtete Haupt der Poesie wieder erheben.“ Diesem Selbstlobe mochte Shakespeare entgegenhalten, daß die Unschuld

in Ben Jonsons eigenen Komödien doch schwer zu finden sein dürfte. Notzucht und Ehebruch, versucht oder ausgeführt, sei in seiner Komödie unentbehrlich. Und Jonsons zahlreiche Gegner warfen ihm vor, er habe die Komödie zur Satire umgeschaffen. Aber nur sachliche, nicht persönliche Satire wie seine Gegner, erklärte Jonson getrieben zu haben, nicht seine Schuld sei es, wenn nun die Unsitte herrsche, überall einen versteckten Sinn, persönliche Ausfälle hineinzudeuten. Habe doch sein Freund Chapman schon 1605 in der Vorrede zu „Alle Narren" geklagt, daß jetzt harmloser Scherz und freier, unabsichtlicher Witz verschmäht werde, wenn er nicht in einer Sauce von Satire angerichtet sei. Von Obszönitäten, Profanation, Blasphemien, einer Gott und die Menschen beleidigenden Sprache, wie sie seit Shakespeares Rücktritt herrschend geworden, seien seine Werke frei. Aber eben seit Shakespeares Rücktritt war Ben Jonson der erste Meister des Lustspiels. Die realistische Richtung, welche er der Komödie gegeben, mußte auch auf die Tragödie zurückwirken. Thomas Heywood, der Hauptrepräsentant der Shakespeareschen Schule, klagt, daß „die englische Bühne aus Nachahmung anderer Nationen von der Darstellung hoher, heroischer Stoffe, großer Könige und Herzoge sich jetzt erniedrige zur Schilderung siecher Liebhaber, verschmitzter Kuppler und Betrüger". Wer wollte die Vorzüge in den Werken John Websters, Beaumont und Fletchers, Massingers und Fords verkennen! Die Probleme, die sie behandeln, und ihre Art der Lösung sind aber von Shakespeares Art und Weise doch sehr verschieden. Beaumonts und Fletchers „King and no King" z. B. ist ein Drama, einfach und streng in der Konstruktion, scharf umrissen in den Charakteren, die mit psychologischer Tiefe und Wahrheit gezeichnet sind. Bis zum Ende hält es den Zuschauer in fieberhafter Spannung. Die Handlung dreht sich aber darum, ob die Leidenschaft des Königs ihn zur Blutschande hinreißen oder seine edle Gesinnung den Sieg davontragen wird. Die glückliche Lösung enthüllt, daß die Geliebte in Wahrheit gar nicht seine Schwester sei. Welch reine Behandlung solch heikle Themen zulassen, hat Goethe in seinen „Geschwistern" bewiesen. Es ist aber doch sehr bedenklich, wenn derartige Stoffe: entehrte Mädchen und Frauen, die sich an Tyrannen rächen, Freunde, welche der Liebe die Ehre und Treue opfern, und ähnliches mit Vorliebe im Drama behandelt werden. Auch Shakespeare hat die volle Sinnenglut in „Romeo und Julia", die sinnlichste Lüsternheit in „Troilus

und Kressida“ dargestellt. Die ihm nachfolgenden Dramatiker wählten aber absichtlich pikante Stoffe und haben sie auch pikant behandelt. Nach Shakespeare sank rasch die Sittlichkeit der Bühne. Der Einfluß, den noch unter Jakob I. das ganz anders geartete spanische Drama auf das englische ausübte, war kein erfreulicher. Reiche Handlung hatte das englische Drama jederzeit gefordert. Jetzt wurde sie überladen. Shakespeares Dramen erschienen bald zu einfach. Effekte wurden aufeinander gehäuft. Wie für das antike Drama, so war es auch für das englische von ungemeinem Vorteil gewesen, daß man eine Zeitlang dieselben Stoffe immer wieder und wieder bearbeitete. Der Dichter brauchte sich nicht erst mit der Herbeischaffung und Bearbeitung des Rohmaterials abzuplagen; er sah die Fehler seiner Vorgänger, konnte sie vermeiden und verbessern. Der Benutzung solcher Vorarbeiten dankt Shakespeare die hohe Vollendung seiner eigenen Werke. Freie Erfindung und Stoffbereitung, wie wir sie vom Dichter verlangen, haben die Zeitgenossen Shakespeares so wenig wie einst die des Sophokles gefordert. Den gelungensten Dramen Kalderons liegen Bearbeitungen Lope de Vegas zu Grunde. War aber die Schaulust bereits unter Elisabeth sehr hoch gestiegen, so wuchs sie unter Jakob I. ins Maßlose. Sie wollte nun auch durch neue Stoffe unterhalten werden. Man griff nach allem Möglichen, durch Neuheit des Inhalts und überraschende Führung der Intrigue suchte man den stumpf gewordenen Gaumen des Publikums zu reizen und zu befriedigen. Die dramatische Technik haben Beaumont, Massinger, Webster, Field zu größerer Virtuosität entwickelt, als wir sie in Shakespeares Dramen antreffen. Einzelnes, wie z. B. Websters gerade durch ihre Einfachheit großartige Tragödie „Appius und Virginia“, darf als ebenbürtig neben Shakespeares Dramen genannt werden. Im ganzen und großen aber läßt das englische Drama bei Shakespeares Tod bereits eine Ausartung erkennen. Marlowe, Lodge, Greene erscheinen etwas archaistisch; Shakespeares Nachfolger verfallen dem Manierismus. Man hat viel von Shakespeares Realismus gesprochen, und dies mit vollem Rechte, soweit es sich dabei um eine Vergleichung mit Schiller handelte. Stellt man den Dichter des „Hamlet“ und „Wintermärchens“ aber mit gleichzeitigen und folgenden englischen Bühnendichtern zusammen, so zeigt sich Shakespeare durchaus ideal neben dieser realistischen Darstellung der Jonsonschen Schule. Im Gegen=

satze zu dem herben Realismus eines Chapman, Field, Massinger, Webster erscheint der Dichter von „Wie es euch gefällt“ und „Romeo und Julia“ als der „süße Shakespeare, Sohn der Phantasie“ (sweet Shakespeare, Fancys child), wie Milton im „Allegro“ ihn genannt hat. Das Kokettieren mit dem von Ben Jonson vertretenen Klassizismus konnte nicht sittliche Verwilderung und stoffliche Ueberlastung des englischen Dramas verhindern. Der Geschmack des Publikums, das die bluttriefenden Werke von Chapman und Chettle als Nachahmungen des „Hamlet“ bereitwillig aufnahm, sank unter dem wachsenden Einflusse des Hoftheaters immer tiefer, und der ehrbare Mittelstand wendete sich einige Jahre nach Shakespeares Tode wirklich von der dramatischen Kunst ab, welche nur mehr die Leidenschaften darstellte, ohne sie tragisch zu läutern. Es war ein Zeichen von dem Sinken der Bühne, daß auf ihr immer mehr die sogenannte Tragikomödie herrschend wurde. In einzelnen Fällen, z. B. in „Maß für Maß“, hatte bereits Shakespeare selber dieser Gattung gehuldigt. Allein so berechtigt das „Versöhnungsdrama“ ist, die Unterschiede von Tragödie und Komödie dürfen nicht in einer Mischgattung zerstört werden. Wenn die Verwendung tragischer Motive und Elemente in heiter endenden Dramen zur Regel wird, so ist dies ein sicheres Kennzeichen für die Erschlaffung und Verweichlichung des Publikums selbst. Die unentschiedene, schwächliche Haltung der Stuartregierung findet in diesen Tragikomödien ihren entsprechenden Ausdruck, wie der kraftvolle Sinn der Elisabethanischen Epoche in Shakespeares Tragödien.

„Ein Abbild der Zeit und ein Spiel mit menschlichen Thorheiten,“ nennt Ben Jonson in dem Prologe zu „Jedermann in seiner Laune“ das Drama. Wie ähnlich dieser Ausspruch auch der berühmten Stelle im „Hamlet“ lautet, die Auffassung ist eine grundverschiedene. Ben Jonson will ein getreues Spiegelbild der umgebenden Wirklichkeit liefern, realistisch getreu, wie die holländischen Maler es herzustellen liebten. Shakespeare gibt durch den Mund Hamlets (III, 2, 22—27) theoretisch seine Ansicht vom Wesen des Dramas kund: „Vorhaben und Zweck des Schauspiels, sowohl anfangs als jetzt, war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert (Age = ganzer Verlauf der

Zeit) und Körper der Zeit ihre Gestalt und ihr Gepräge zu zeigen." Nicht die zufällige, den Dichter umgebende Wirklichkeit, wie sie zeitlich und national bedingt ist, soll der dramatische Dichter in seinen Dramen darstellen, sondern das Bild des allgemein Menschlichen, wie es durch nationale und zeitliche Verhüllung hindurchleuchtet, muß er widerspiegeln. Inwieweit der Dichter in einer durch die nationale Entwickelung bestimmten Sonderform das allgemein gültige Menschliche zum künstlerischen Ausdruck bringen kann, so weit gehört er selbst und gehören seine Werke der Weltgeschichte an. Kein Dichter vor Goethe und Schiller hat dies allgemein Menschliche in umfassenderen und gewaltigeren Werken zur Anschauung gebracht als Shakespeare. „Er als der erste," sagt Richard Wagner, „hat Historie und Roman zu so überzeugend charakteristischer Wahrheit belebt, daß er zum erstenmal Menschen von so mannigfaltiger und drastischer Individualität darstellte, wie noch kein Dichter vor ihm es vermocht hatte." Seine vermittelnde Stellung zwischen der antiken Tragödie und dem zerfahrenen Wesen der neuesten hat zuerst Goethe erkannt und ausgesprochen (vgl. VIII, 6 bis 8). „Niemand," erklärte Goethe 1813 in dem Aufsatze „Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neuesten", „niemand hat vielleicht herrlicher als Shakespeare die erste große Verknüpfung des Wollens und Sollens im individuellen Charakter dargestellt." Wie weit die in Hamlets Worten gegebene Definition des Schauspiels vom Ideale des antiken Dramas abweicht, ergibt sich von selbst. Aber auch der junge Schiller, der 1782 in dem Aufsatze „Ueber das gegenwärtige deutsche Theater" Shakespeare als Vorbild wählte, hat eine nicht unbedeutende Veränderung an Hamlets Worten vorgenommen. Schiller nennt das Schauspiel einen „offenen Spiegel des menschlichen Lebens, auf welchem sich die geheimsten Winkelzüge des Herzens illuminiert und fresko zurückwerfen, wo alle Evolutionen von Tugend und Laster, alle verworrensten Intriguen des Glücks, die merkwürdige Oekonomie der obersten Fürsicht, die sich im wirklichen Leben oft in langen Ketten unabsehbar verliert, wo, sage ich, dieses alles, in kleineren Flächen und Formen aufgefaßt, auch dem stumpfesten Auge übersehbar zu Gesichte liegt". Schiller hat in einem späteren Stadium seiner Entwickelung diese Definition zwar im wesentlichen als richtig anerkannt, doch mannigfach auch seinen gereinigten Kunstanschauungen gemäß umgestaltet. Shakespeare

hat seine Definition im „Hamlet“ wohl zu einer Zeit gegeben, da er bereits auf der Höhe seines Kunstschaffens stand. Da die Ansichten über den Beginn von Shakespeares eigener dichterischer Thätigkeit um mehrere Jahre, die über den Schluß seines Wirkens um ein volles Jahrzehnt auseinander gehen, so können alle Versuche, das Jahr der Entstehung für die einzelnen Dramen festzusetzen, wenig sichere Gewähr bieten. Nur das Erscheinen der Quartos und Meres' Aufzählung liefern uns bestimmte Grenzpunkte. Wenn wir aber hieraus auch das Jahr kennen lernen, bis zu welchem ein Drama geschrieben worden sein muß, so ist uns damit noch über den Zeitpunkt, wann es wirklich abgefaßt worden ist, kein fester Anhalt gegeben. In einem oder dem andern Drama kommen zwar Anspielungen vor, welche genauere Bestimmungen über die Abfassungszeit ermöglichen; man hat aber ihnen gegenüber die Frage aufgeworfen, ob diese Anspielungen nicht teilweise als spätere Zusätze und Einschiebsel anzusehen seien. Die wenigen sicheren chronologischen Ergebnisse, welche man gewonnen zu haben glaubte, wurden wieder in Frage gestellt, indem mehrere, vornehmlich englische Kritiker verschiedene Umarbeitungen einzelner Dramen durch Shakespeare selbst annahmen. Auch bei sonst recht mangelhaftem Quellenmaterial können wir ja hie und da in der Litteraturgeschichte solche vom Autor selbst vorgenommene Umarbeitungen in der That nachweisen, so z. B. bei den „Wolken“ des Aristophanes. Aehnliches für irgend ein Drama Shakespeares thatsächlich festzustellen, ist unmöglich. Bei ihm kann es sich stets nur um Vermutungen handeln, für deren Begründung sich im besten Falle nicht mehr vorbringen läßt als für ihre Widerlegung.

Nicht die einzelnen Jahre der Entstehung dieses oder jenes Dramas vermögen wir anzugeben, wohl aber im allgemeinen die dichterische Entwickelung Shakespeares in einer chronologischen Reihenfolge seiner Werke festzustellen. Soweit eine solche durch die zu Tage tretende ernstere oder heiterere Lebensauffassung, die oberflächlichere oder tiefere Behandlung ethischer Probleme sich ergibt, ward bereits vielfach auf den Stimmungswechsel und die Läuterung des Dichters selbst hingewiesen, wie sie in seinen Werken zum Ausdrucke gelangen. Es wird kein unbefangener Leser zweifeln können, daß im „Sturm“ und „Makbeth“ ein gereifterer Mensch und Künstler sich kundgibt als im „Sommernachtstraum“ und „Romeo und Julia“. Mit der größeren Auffassung und Behandlung der

Stoffe geht eine Wandlung des Stiles Hand in Hand. In den Dramen, welche man ihrem Inhalte nach in die Jugendzeit des Dichters zu verlegen geneigt ist, findet sich eine häufigere Anwendung des Reimes als in den übrigen Werken (vgl. I, 13). Der streng gebaute Blankvers wird allmählich immer freier, der männliche Versausgang (⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —) durch das Ueberwiegen des weiblichen (⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑) zurückgedrängt. Wenn früher Vers und Satzglied in den meisten Fällen zusammenfielen, so schmiegt sich später der Vers immer entschiedener dem Bedürfnisse der Konversation an. Er wird dramatisch bewegter und lebhafter, indem Gedanke und Satzteil aus einem Verse in den andern übergreift (Enjambement); „rîme brechen“ nannten es die mittelhochdeutschen Dichter. Die Sprache selbst wird wuchtiger, gedrängter, wohl hie und da schwer verständlich; die Gleichnisse kühner und häufiger. Vor allem hat man das Vorkommen weiblicher Versschlüsse für die chronologische Bestimmung für entscheidend gehalten (Test-Schlüsse); man hat ihre Zahl festgestellt und nach ihrem Prozentsatze die Reihenfolge der Stücke ordnen wollen. Ein so wertvolles Hilfsmittel für die Chronologie wir durch diese Untersuchungen erhalten haben, ein untrügliches Entscheidungsmittel, wie manche wähnen, ist auch durch dies exakte Verfahren keineswegs gegeben und kann auch niemals hergestellt werden. Konnte doch nicht einmal eine Einigung erzielt werden, wie viele Perioden in Shakespeares Entwickelungsgang zu unterscheiden sind; man hat deren drei, vier, fünf, ja auch sechs angenommen. So gab z. B. B. T. Sträter die Einteilung: „naturalistisch-antikisierender Stil der ersten Jugendzeit; italienisierender Stil der ersten Entwickelung und Blütezeit; historisch-realistischer und humoristischer Stil; großer Tragödienstil; Wintermärchenstil“. Eine Klassifizierung der vorhandenen Stücke nach diesen fünf Perioden würde sich aber doch wieder nicht ohne Gewaltsamkeit durchführen lassen. In der Einleitung zu den Tragödien und späteren Lustspielen, wie in den Einleitungen zu den einzelnen Dramen ist der ästhetischen wie historischen Stellung der einzelnen Shakespeareschen Dichtungen gedacht; ich darf mich hier mit dem Hinweise auf diese Einleitungen in den zwölf Bänden der vorliegenden Ausgabe begnügen.

Die Renaissance hat eine neue Weltanschauung für die Menschheit herbeigeführt. Shakespeare hat in der Dichtung

für sie den Ausdruck gefunden. Das ist seine unvergleichliche Bedeutung in der Weltgeschichte. „Der Mond der Romantik," schreibt Vischer, „steht noch am Himmel, während die Sonne der Aufklärung schon aufgegangen ist: dies ist die unendliche Gunst seiner historischen Stellung. Zurück sieht er in alle Herrlichkeit, Größe und Kraft der Feudalwelt und des Ritterwesens, und vorwärts in die unergründlichen Tiefen des auf sich selbst zurückgeführten menschlichen Bewußtseins, wie es durch Reflexionen wieder eine neue Zeit entwickeln und eine neue Welt der selbstbewußten Sittlichkeit, des Verstandes und der Weltklugheit aus sich erzeugen muß."

Unvergleichlich ist aber auch seine Stelle innerhalb der Geschichte der englischen Litteratur. Er ist der sprachgewaltigste Dichter Englands, wie, abgesehen von Goethe, vielleicht der sprachmächtigste Dichter der ganzen modernen Litteratur. Miltons Wortreichtum beträgt wenig mehr als 7500 Worte, der Shakespeares bewegt sich zwischen 14 und 15 000. Von ihnen sind gegenwärtig vielleicht über 500 außer Gebrauch gekommen, mehr noch haben ihre Bedeutung geändert; von Miltons Wortschatz sind nur etwa 100 Ausdrücke dem Englisch unserer Tage fremd geworden. Während gegen das Ende des 18. Jahrhunderts die Sprache der englischen Schriftsteller immer mehr romanische Elemente in sich aufnahm, so daß z. B. Gibbons Sprache nur 70 Prozent Worte deutscher Abstammung aufweist, enthält Shakespeares Sprache 89—91 Prozent germanischen Ursprungs; er wird darin nur von Chaucer, der zwischen 88—93 Prozent schwankt, und der englischen Bibel, die 96 Prozent von Wörtern deutschen Ursprungs hat, übertroffen. Milton hat im „Verlorenen Paradiese" nur 80 Sprachprozente germanischer Herkunft. Als germanischen Dichter dürfen wir Shakespeare mit vollem Rechte in Anspruch nehmen. Das englische, wie das germanische Drama überhaupt hat er zur höchsten Ausbildung gebracht, die es vor der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte. Als Shakespeare zuerst nach London kam, da standen sich trotz der Verdienste Marlowes und Greenes die Gegensätze unversöhnlich gegenüber: die streng klassizistische Schule, die Hofkomödie Lylys, die Volksbühne. Die Gegensätze als solche sind nicht aufzuheben. Für denjenigen aber, welcher auf das Wesen der Dinge selbst eingeht, erscheint in Shakespeares Werken eine Versöhnung entgegenstehender Kunstprinzipien erfolgt. Ich glaube nicht, daß Shakespeare mit Reflexion und nach theo-

retischen Erwägungen gedichtet hat, wie es unsere deutschen Dichter im 18. Jahrhundert, vor allen Schiller bei der Schöpfung des „Wallensteins", thaten. Allein Shakespeares glücklicher Genius bestimmte ihn, auf dem Boden des nationalen Dramas stehen zu bleiben. In dieses selbst nahm er aber die höheren Bildungselemente des vorhandenen Renaissancedramas auf. Was alle Nachahmer des antiken Dramas nicht vermochten, das hat Shakespeare, dem nationalen und seinem eigenen Genius folgend, geschaffen: eine der hellenischen ebenbürtige neue dramatische Kunst. Was Lessing zuerst ausgesprochen hat, Shakespeares Geistesverwandtschaft mit Sophokles, ist im 19. Jahrhundert von Deutschen, Engländern und Franzosen anerkannt worden.

Leider weist Shakespeare, der Renaissancedichter, aber noch eine Aehnlichkeit mit den hellenischen Dramatikern auf: die mangelhafte Textüberlieferung. Es ward bereits bemerkt, daß Stücke, welche für die Volksbühne geschrieben wurden, nicht zur eigentlichen Litteratur gerechnet zu werden pflegten. Der Playwrighter ward von den Schauspielern bezahlt, in deren Interesse es lag, das Drama nicht in den Druck kommen zu lassen, um das Monopol der Aufführung zu wahren. Dieses war freilich auch bei strenger Geheimhaltung des Manuskriptes bedroht, denn wenn ein Stück besonderen Beifall fand, so ließen andere Komödiantentruppen von ihren Dichtern sich sofort auch eines unter ähnlichem oder gleichem Titel und von gleichem Inhalte schreiben. Leute, die das Theater nicht besuchen konnten oder wollten, und mehr noch leidenschaftliche Theaterbesucher selber hätten aber gern die Bühnenwerke auch gelesen. Mit ihrem Drucke ließ sich ein gutes Geschäft für den Verleger machen. Ein oder der andere Dichter, z. B. Webster und Ben Jonson, gaben nach Vereinbarung mit den Schauspielern oder ungeachtet ihres Widerspruches ihre einzelnen Dramen im Drucke heraus. Thomas Heywood erklärte in der Vorrede zu seinem Drama „die Schändung der Lukretia", mehrere Schauspieldichter hätten es versucht, ein doppeltes Kaufgeld aus ihren Arbeiten herauszuschlagen, indem sie ihre Werke erst der Bühne und dann den Druckern verkauften; „ich meinesteils erkläre, immer loyal gegen die erstere gehandelt und niemals mich des letzteren schuldig gemacht zu haben. Da aber einige meiner Stücke — ohne daß ich es wußte, noch irgendwie dabei die Hand im Spiele hatte — zufällig Druckern in die Hände geraten sind und infolge-

dessen so verstümmelt und entstellt gedruckt wurden, daß ich nicht imstande gewesen wäre, sie wiederzuerkennen, und mich geschämt hätte, sie als mein Eigentum in Anspruch zu nehmen, so habe ich jetzt selbst diese Ausgabe veranstaltet.“ Heywoods Erklärung bestätigt mit diesen Worten, daß diejenigen nicht im Rechte sind, welche auf die Abweichungen des Quarto- und Foliotextes von Shakespeares Dramen die Annahme einer Umarbeitung von seiten des Dichters selbst gründen wollen. Ben Jonson ließ ein jedes seiner Dramen eigens drucken. Bei Werken, deren Verfasser nicht selber eine Herausgabe veranstalteten, wußten sich die Buchhändler zu helfen. So völlig recht- und schutzlos wie noch am Anfang dieses Jahrhunderts in Deutschland war der englische Buchhandel schon unter Elisabeth nicht mehr. Der Buchhändler als Kaufmann war durch das Gesetz vor der Entwertung seiner Ware durch Nachdruck geschützt, sobald er den Verlagsartikel in die Register seiner Gilde hatte eintragen lassen. Der Dichter und Schriftsteller war rechtlos. Die Verleger dramatischer Litteratur suchten nun Werke beliebter Dichter zu erlangen, indem sie Stenographen (Shortwrighters) ins Theater sandten, welche während mehrerer Aufführungen das betreffende Drama nachschreiben mußten. Oft mag es auch gelungen sein, einen der nicht zur Gesellschaft gehörenden Schauspieler zur Veruntreuung eines Teiles oder des ganzen Manuskriptes zu veranlassen, indem er sich in den Besitz einer Kopie setzte und diese dem Printer verkaufte. In einzelnen Fällen glückte es der Truppe noch, einen bereits angekündigten Druck zu verhindern. Shakespeare als beteiligtes Mitglied der Kammerherrntruppe hatte ein materielles Interesse daran, seine Stücke nicht gedruckt zu sehen. Ob ihn etwa auch Geringschätzung für diese Trifles abgehalten hat, später „der Testamentsvollstrecker seiner eigenen Schriften zu sein“, wissen wir nicht. Thatsache ist, daß er selber auch nicht ein einziges seiner Dramen in Druck gegeben hat, und höchst wahrscheinlich hat er sich auch, nachdem sie ohne sein Zuthun erschienen waren, nicht um die Entstellung seiner Werke gekümmert. Wir wissen von andern Dichtern, daß sie die Buchhändler zwangen, wenigstens ihren Namen vom Titel zu entfernen, wenn er zur Anlockung der Käufer Werken vorangedruckt war, die von andern Verfassern stammten. Shakespeare scheint nicht einmal diesen Eifer für seinen litterarischen Namen besessen zu haben. Als er starb, waren von seinen 36 als

echt anerkannten Stücken 17 in Einzeldrucken vorhanden. Die meisten dieser Quartos, wie sie nach ihrem Formate genannt werden, waren in zwei oder mehr Auflagen verbreitet. Man berechnet die Gesamtzahl der Exemplare auf 18000 Stück. Da der Preis einer Quarto 6 d., nach heutigem Geldwerte 2½ Sh. betrug, so müssen Shakespeares Dramen noch zu seinen Lebzeiten auch bei dem lesenden Publikum — der größere Teil des Publikums konnte noch nicht lesen — einen außergewöhnlichen Beifall gefunden haben. Am öftesten (fünfmal) wurden „Richard III." und der erste Teil „Heinrichs IV." gedruckt. Von ersterem erschienen Quartos 1597, 1598, 1602, 1605 und 1612; von letzterem 1598, 1599, 1604, 1608, 1613. Viermal wurden „Richard II." (1597, 1598, 1608, 1615), „Hamlet" (1603, 1604, 1605, 1611) und „Romeo und Julia" (1597, 1599, 1609 und einmal ohne Jahreszahl) gedruckt; dreimal (1600, 1602, 1604) „Heinrich V." Vom „Kaufmann von Venedig" erschienen 1600, von „Lear" 1608 zwei Drucke; von den „Lustigen Weibern von Windsor" (1602) der zweite Druck erst drei Jahre nach Shakespeares Tod. Von den übrigen acht Dramen (2. und 3. Teil „Heinrichs VI.", „Verlorene Liebesmühe", „Titus Andronikus", „Sommernachtstraum", 2. Teil „Heinrichs IV.", „Troilus und Kressida", „Othello") ist nur je eine Ausgabe bekannt. Die Güte und Zuverlässigkeit des Textes der Quartos ist sehr verschieden; in einzelnen ist Shakespeares Dichtung bis zur Unkenntlichkeit entstellt, was bei der Art ihrer Entstehung nicht wunder nehmen kann. — 1616 gab Ben Jonson seine Dramen in einem Foliobande gesammelt als Works heraus, was ihm mannigfachen Spott zuzog. Nur allmählich gewöhnte man sich daran, auch Bühnenstücke als poetische Werke anzusehen. Noch 1633 konnte der Puritaner William Prynne im „Histriomastix, der Schauspielergeißel" höhnen, einige Schauspielbücher seien von Quartos zu Folios gewachsen; nur mit Kummer könne er berichten, welche Preise dafür gefordert und gezahlt würden. „Shakespeares Stücke sind auf dem besten Kronenpapier gedruckt, auf weit besserem als die meisten Bibeln." Er hätte sich wenigstens damit trösten können, daß der Druck selbst ein herzlich schlechter war. Im Beginn der zwanziger Jahre nämlich entschlossen sich die beiden Schauspieler John Heminge und Henry Condell, die Shakespeare in seinem Testamente ausgezeichnet hatte, eine Sammlung von Shakespeares Originaldramen zu ver-

anstalten. Vier Londoner Buchhändler vereinigten sich zu dem kostspieligen Unternehmen, und in einem Foliobande, der bei seinem Erscheinen 1 Pfd. kostete, dessen einzelne Exemplare jetzt mit 716 Pfd. bezahlt werden, erschienen: „Mr. William Shakespeares Komödien, Historien und Tragödien. Veröffentlicht gemäß den treuen Originalkopien. London. Gedruckt bei Isaak Jaggard und Eduard Blount. 1623." Dem von Droeshut gestochenen Bilde, das durch einige Verse Ben Jonsons als ähnlich gepriesen wird, folgen zwei Vorreden der Herausgeber. Dem Verzeichnis der Stücke geht ein solches der „hauptsächlichsten Schauspieler in allen diesen Stücken" voraus. Die erste Vorrede enthält die Widmung an das höchst edle und unvergleichliche Brüderpaar, die Grafen von Pembroke und Montgomery, und lautet:

„Höchst Ehrenwerte! Während wir bestrebt sind, uns in eigener Sache dankbar zu zeigen für die vielen Gunsterweise, die wir von Euren Lordschaften empfangen haben, sind wir in die mißliche Lage geraten, zwei der verschiedensten Dinge, die es geben kann, zu vereinigen: Zaghaftigkeit und Dreistigkeit; Dreistigkeit in dem Unterfangen und Zaghaftigkeit betreffs des Gelingens. Denn ziehen wir die Stellung, welche Eure Herrlichkeiten einnehmen, in Rechnung, so müssen wir erkennen, daß deren Würde zu hoch ist, um sich zum Lesen dieser Kleinigkeiten herabzulassen, und indem wir sie Kleinigkeiten nennen, haben wir uns selbst der Rechtfertigung unserer Widmung beraubt. Allein da es Euren Lordschaften gefallen hat, diese Kleinigkeiten ehedem für etwas zu halten und sowohl sie als deren Verfasser bei seinen Lebzeiten mit so viel Gunst zu beehren, so hoffen wir, daß — da sie ihn überleben und er nicht mit manch andern das Los gemein hat, der Testamentsvollstrecker seiner eigenen Schriften zu sein —, daß Ihr die gleiche Nachsicht gegen dieselben üben werdet, die Ihr ihrem Erzeuger erwiesen habt. Es ist ein großer Unterschied, ob irgend ein Buch sich Gönner sucht oder sie findet: bei diesem war beides der Fall. Denn Eure Lordschaften fanden so viel Gefallen an den einzelnen Stücken, da sie aufgeführt wurden, als dieser Band, ehe die Stücke veröffentlicht wurden, Verlangen trug, Euch anzugehören. Wir haben sie nur gesammelt und dem Verstorbenen einen Dienst erwiesen, indem wir seinen Waisen Vormünder verschafften; weder Nutzen noch Ruhm für uns streben wir dabei an, nur das Andenken eines so würdigen Freundes und Kame-

raden, wie unser Shakespeare war, wollen wir lebendig erhalten, indem wir Eurem höchst edeln Schutze demütig seine Spiele darbringen. Und da, wie wir mit Fug bemerkt haben, in dieser Hinsicht jedermann Euren Lordschaften nur mit einer Art religiöser Scheu sich nahen mag, so war es unsere, der Darbieter höchste Sorge, das Dargebotene durch Vollendung Eurer Herrlichkeiten würdig zu machen. Doch müssen wir dabei bitten, Mylords, auch unsere Kräfte in Anschlag zu bringen. Wir können nicht über unser Vermögen hinausgehen. Ländliche Hände opfern Milch, Rahm, Früchte, oder was sie haben, und manche Nationen — so hörten wir —, die nicht Myrrhen und Weihrauch hatten, erlangten Erfüllung ihres Begehrens mit einem ungesäuerten Kuchen. Es war ihnen gestattet, ihren Göttern mit dem, was ihnen zur Verfügung stand, zu nahen, und die meisten, wenn schon geringfügigsten Gegenstände werden kostbarer, wenn sie Tempeln geweiht sind. In diesem Sinne denn weihen wir höchst demütig Euren Herrlichkeiten diese Ueberreste Eures Dieners Shakespeare; was in ihnen Köstliches ist, gehöre für immer Euren Lordschaften, der Ruhm ihm und die etwa begangenen Fehler uns."

Dieser Widmung, die, im gewöhnlichen Dedikationsstil gehalten, doch wertvolle Aufschlüsse über Shakespeares Verhältnis zu den beiden Grafen gibt, folgt in ganz anderem Tone das Vorwort „An das große gemischte Publikum".

„Von dem Gebildetsten bis zu dem, der nur buchstabieren kann, da seid ihr alle miteingezählt. Lieber wäre es uns, ihr würdet gewogen. Zumal da das Schicksal aller Bücher von euren Fähigkeiten abhängt und nicht allein von denen eures Kopfes, sondern eures Beutels. Wohlan! Es ist jetzt öffentlich, und ihr werdet, das wissen wir, auf euren Privilegien bestehen, zu lesen und zu kritisieren. Thut das, aber kauft zuerst das Buch. Das empfiehlt es am besten, sagt der Verleger. Dann, wie verschieden immer euer Denkvermögen oder eure Weisheit sein mag, bedient euch derselben ebenso verschiedenartig ohne Schonung. Urteilt nach eurem Sixpencewert, eurem Shillingswert, eurem Fünfshillingswert oder höher nach Belieben, so erhebt ihr euch zu der richtigen Schätzung, und willkommen. Allein, was immer ihr thun mögt, kauft. Kritik bringt einen Handel nicht in Gang noch den Stundenhans zum Schlagen. Und wenn ihr auch eine Obrigkeit im Reiche des Witzes seid und

auf der Bühne von Blackfriar oder Kockpit täglich über Spiele zu Gericht sitzet, wißt, diese Spiele haben ihren Prozeß bereits bestanden und sind durch alle Instanzen gegangen; und jetzt kommen sie heraus, eher durch einen Gerichtsbeschluß als durch erkaufte Empfehlungsbriefe losgesprochen.

„Wir gestehen, es wäre wünschenswert gewesen, daß der Autor selbst es erlebt hätte, seine Schriften herauszugeben und durchzusehen; doch da es anders bestimmt war und der Tod ihm die Ausübung dieses Rechtes unmöglich machte, so bitten wir euch, seinen Freunden nicht Mißgunst zu tragen, die den mühe- und sorgenvollen Dienst auf sich genommen haben, sie zu sammeln und herauszugeben, während ihr früher betrogen wurdet durch verschiedene gestohlene und unechte Kopien, die vom Betruge und der Raubsucht unredlicher Fälscher, die ihre Herausgeber waren, verstümmelt und entstellt worden waren. Diese Stücke bieten sich jetzt geheilt und mit ganzen Gliedern eurem Anblicke dar, und auch die übrigen in vollständiger Zahl, so wie er sie verfaßt hat. Er, der ein so glücklicher Nachahmer der Natur war, war auch ein höchst holder Dolmetscher (a most gentle expresser) derselben. Geist und Hand gingen bei ihm vereinigt. Und was er dachte, sprach er mit solcher Leichtigkeit aus, daß in seinen Manuskripten kaum eine Korrektur sich findet. Doch es fällt nicht in unser Bereich, die wir bloß seine Werke sammeln und euch geben, ihn zu preisen. Das gehört euch zu, die ihr ihn leset. Und die Hoffnung haben wir von euren verschiedenen Fassungskräften, daß ihr genug des Anziehenden und Fesselnden finden werdet; denn sein Geist kann ebensowenig verborgen bleiben, als er jemals verloren gehen könnte. Deshalb lest ihn, und nochmals, und nochmals. Und wenn er euch dann nicht gefällt, so seid ihr sicherlich in offenbarer Gefahr, ihn nicht zu verstehen. Und so überlassen wir euch andern seiner Freunde, die, wenn ihr es nötig habt, eure Führer sein können; wenn ihr sie nicht nötig habt, so könnt ihr euch selbst und andere leiten. Und solche Leser wünschen wir ihm."

Wir sind Heminge und Condell zum größten Dank für ihre Mühewaltung verpflichtet. Ohne Zweifel haben sie mit redlichem Willen ihre Sache so gut gemacht, als sie es konnten und verstanden. Die den Herausgebern schuldige Anerkennung ändert aber nichts an der nachweisbaren Thatsache, daß sie in der Vorrede mehr versprochen, als wirklich gehalten haben. Für einen Teil der Stücke haben sie keineswegs authentische

Manuskripte als Vorlage benutzt, sondern einfach die von ihnen selbst als verstümmelt und entstellt bezeichneten räuberischen Quartausgaben abgedruckt. Ueber die Beschaffenheit ihrer Druckvorlagen sprechen sich die Herausgeber gar nicht näher aus. Sie sagen auch nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, daß Shakespeares Manuskripte ihnen zur Verfügung standen, sondern erzählen nur, daß Shakespeare bei seinen Niederschriften nichts zu ändern und zu durchstreichen pflegte. Auf diese ihre Redewendung ist wohl zu achten. Was Heminge und Condell in der Mehrzahl der Dramen zum Abdruck brachten, war das im Besitze der Gesellschaft befindliche Regiebuch. Nicht wie die Dramen ursprünglich von Shakespeare geschrieben, sondern wie sie nach seinem Tode im Blackfriar- und Globetheater aufgeführt worden sind, hat sie die erste Folio mitgeteilt. Und mannigfach waren diese Veränderungen. So hatte z. B. eine Verordnung unter Jakob I. das Aussprechen des Namens Gottes und göttlicher Dinge den Schauspielern untersagt. Demzufolge ward auch im Drucke von Shakespeares Dramen geändert. Die betreffenden Stellen fielen ganz weg oder wurden durch mythologische Bezeichnungen ersetzt. Wieviel andere willkürliche Entstellungen das Dichterwort im Laufe der Jahre auf der Bühne hatte erleiden müssen, können wir wohl ahnen, wenn wir vergleichen, wie es den Texten unserer deutschen Klassiker seit achtzig Jahren auf den deutschen Theatern ergangen ist. Wir sind aber bei Shakespeares Werken nicht imstande, dem gegenüber des Dichters eigene Textgestaltung nachzuweisen. Ferner fanden auch auf der alten englischen Bühne Kürzungen und Streichungen statt, wie sie unsere Regisseure vorzunehmen pflegen. Quartausgaben, welche während der Jahre von Shakespeares Thätigkeit gedruckt wurden, enthalten ganze Monologe (im „Hamlet") und Szenen (im „Titus Andronikus"), welche in der Folioausgabe fehlen, weil sie 1623 bei den Aufführungen gestrichen waren. In andern Fällen, z. B. in den „Beiden Veronesern", wohl auch im „Timon", scheinen teilweise nur mehr einzelne Rollenabschriften vorhanden gewesen zu sein. Nur ein lückenhafter Text ließ sich aus ihnen zusammensetzen. Wirken schon alle diese Umstände unheilvoll zusammen, so tritt noch der weitere Uebelstand hinzu, daß die Folio von 1623 ganz auffallend schlecht gedruckt ist. Man möchte bezweifeln, ob eine Korrektur überhaupt jemals stattgefunden habe, so offenbar fehlerhaft, ja geradezu sinnlos erscheinen manche Stellen des

Foliotextes. Und an wie vielen andern mag der Drucker die ihm unverständliche poetische Diktion Shakespeares wohlmeinend nach seiner prosaischen Einsicht verbessert haben. Haben solche unberufene Aenderungen doch selbst im 19. Jahrhundert Goethes Text beschädigt. Ein neuer Abdruck der Folio im Jahre 1632 hat nur wenige Druckfehler der ersten verbessert, sich dafür aber mannigfache Modernisierung der Sprachweise des 16. Jahrhunderts gestattet. In dieser zweiten Folio kamen zu den vier Lobgedichten (commendatory verses) der ersten Ausgabe noch drei weitere hinzu, unter ihnen John Miltons berühmte Verse. Die dritte Folio kam alsbald nach der Beendigung der inneren Unruhen 1663 heraus; in ihr wurden zuerst der „Perikles" und sechs andere doubtful Plays als Werke Shakespeares aufgenommen. Eine vierte und letzte Ausgabe der Folio erschien dann noch 1685. Jede dieser Folios hat der fortschreitenden Sprachwandlung des Jahrhunderts Rechnung getragen. Für die moderne Textbehandlung haben die drei späteren Folios wenig Wert; dagegen bilden neben der ersten Folio die sehr verschiedenwertigen Quartausgaben ein wichtiges, ja unentbehrliches Hilfsmittel. Shakespeares echten Wortlaut überall wieder herzustellen, wird nie mehr gelingen. Darüber aber kann kein Zweifel herrschen, daß der Text, wie ihn nun durch fast zweihundertjährige Mühen die Kritik gereinigt und gestaltet hat, Shakespeares Dichterwort unverfälschter und getreuer wiedergibt, als ihn Quart- und Folioausgaben den Zeitgenossen Shakespeares selbst geboten haben. Wir können uns auch rühmen, daß unsere Bühnenbearbeitungen, mögen sie immerhin noch manches zu wünschen übrig lassen, in jeder Hinsicht den Vorzug vor den Umgestaltungen verdienen, in welchen Dryden, Garrick und Schröder Shakespeares Dichtungen dem Publikum ihrer Tage vorführten.

Bereits während seiner letzten Lebensjahre war Shakespeare durch Fletcher in der Gunst des Publikums zurückgedrängt worden. 1640 erfolgte durch Parlamentsakte die Schließung aller englischen Schauspielhäuser. Mit den zurückkehrenden Stuarts zog der französische Geschmack in England ein. John Dryden (1631—1700), der hochbegabte Poet der Restauration, pries zwar überschwänglich den myriadsouled Shakespeare, in dessen magischen Zirkel kein anderer sich wagen dürfe. Dryden selber hat sich aber nichtsdestoweniger geradezu skandalöse Eingriffe in Shakespeares Dramen ge-

stattet. Er war der erste hervorragende englische Dichter, welcher sich eingehend mit Shakespeares Werken beschäftigte. Der Dramatiker Nikolas Rowe veranstaltete 1709 die erste, siebenbändige Ausgabe von Shakespeares Dramen, welche nach den Folios überhaupt erschienen ist, und stattete diese, bereits nach fünf Jahren vergriffene Ausgabe mit der ersten Biographie Shakespeares aus. Von einer wissenschaftlichen Textgestaltung kann man bei Rowe, der meist der vierten Folio sich anschloß, nicht reden; allein eine Reihe glücklicher Konjekturen beweist sein Verständnis des alten Dichterwortes. 1725 trat Alexander Pope (1688—1744) zum erstenmal mit einer Ausgabe der Shakespeareschen Werke hervor, die er 1728 und 1731 wiederholte. So willkürlich er den Text des Elisabethanischen Dichters seiner eigenen französischen Geschmacksrichtung auch anbequemte, die Verbreitung und das Ansehen Shakespeares wurde bei den Zeitgenossen ungemein dadurch gefördert, daß der gefeiertste lebende Dichter als sein Herausgeber auftrat. Pope war es auch, der durch Sammlungen die Mittel schaffte, aus welchen 1741 Shakespeares Monument in der Westminsterabtei errichtet werden konnte. An den Fehlern der Popeschen Ausgabe verdiente der erste wissenschaftliche Shakespearekritiker, Lewes Theobald, seine Sporen, indem er 1726 in seiner Schrift „Shakespeare restored“ eine gewissenhaft philologische Behandlung des Textes forderte. In sieben Bänden gab er selbst 1733 eine treffliche Ausgabe heraus, in welcher zum erstenmal auch die Quartos für die Textgestaltung Berücksichtigung fanden. Nachdem eine Reihe anderer Ausgaben erschienen waren, vereinigten sich Samuel Johnson und Georg Steevens 1773 zu der ersten Variorum Edition, welche zuerst eine möglichst vielseitige Uebersicht über Textvarianten und Konjekturen zu geben strebte; von 1785 an arbeitete auch noch Isaak Reed an den oft wiederholten Auflagen dieser Ausgabe mit. Steevens, dessen Schwäche seine unbegründete Vorliebe für die zweite Folio war, erscheint als der scharfsinnigste aller englischen Kritiker, während Dr. Johnson als das kritische Orakel seiner Zeit galt. 1780 brachte Edmund Malone Shakespeares epische Gedichte wie die Sonette zum erstenmal wieder zum Abdruck; 1790 ließ er seine eigene Ausgabe der Werke erscheinen. Was Theobald begonnen, führte er vollständig durch: eine erschöpfende Untersuchung des Textverhältnisses der einzelnen Quartos zu den Folios. Auch hat er zuerst es versucht, Shakespeares Dramen

nach der Zeit ihrer Entstehung chronologisch zu bestimmen. 1799 ward Shakespeares englischer Text zum erstenmal auf dem Kontinente, gleichzeitig in Basel und Braunschweig, gedruckt. Den englischen Ausgaben von Charles Knight, Collier, Halliwell, Alexander Dyce folgte 1854 (Elberfeld) die siebenbändige Ausgabe unseres Delius, welche deutsche Anmerkungen dem englischen Texte beigesellte. Delius' Arbeit hat inzwischen nicht nur in Deutschland fünf Auflagen erlebt, die Textgestaltung des deutschen Gelehrten wurde auch einer der letzten großen Shakespeareausgaben, die in England herauskamen, dem sogenannten „Leopold Shakspere“ (London 1877), zu Grunde gelegt. Neben der großen achtbändigen Kambridgeausgabe von Clark und Wright (1864), die alle Textvarianten und Konjekturen in nahezu erschöpfender Vollständigkeit im kritischen Apparate mitteilte, erscheint als bedeutendste neuere Leistung die new variorum edition von H. H. Furneß (London und Philadelphia, 1871 begonnen), welche für die einzelnen Stücke auch in Wiedergabe der ästhetischen Beurteilungen, Quellennachweise u. s. w. nach möglichster Vollständigkeit strebt und dieselbe meistens erreicht. Wird diese Ausgabe in gleichem Umfange und gleicher Trefflichkeit, wie sie begonnen ist, durchgeführt, so hat Amerika, dessen größte Bibliothek vor hundert Jahren nur zwei Ausgaben von Shakespeares Werken besaß, uns die größte und hervorragendste aller vorhandenen Editionen geliefert.

Mit der angelsächsischen Rasse haben sich die Werke des Stratforder Dichters über die ganze Erde verbreitet. Mit seinen eigenen Landsleuten wetteifern aber seit nun bald hundert Jahren wir Deutsche im Studium und in der Verehrung Shakespeares. Noch zu seinen Lebzeiten haben wandernde englische Komödianten seine Werke, wenn auch vielfach entstellt und ohne des Autors Namen, nach Deutschland gebracht. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind „Titus Andronikus“, „Julius Cäsar“, „Hamlet“, „König Lear“, „der Kaufmann von Venedig“ und andere Dramen Shakespeares von Engländern und Deutschen in allen Teilen Deutschlands gespielt worden. Einen nennenswerten Einfluß auf die deutsche Dichtung haben diese Werke damals nicht ausgeübt, und die Erinnerung an sie verschwand mit den Banden, von welchen sie aufgeführt worden waren. 1741 ist die erste Uebersetzung eines Shakespeareschen Dramas, der „Julius Cäsar“ von Borck (IX, 147), in Deutschland erschienen, woran sich die erste

Polemik über Shakespeare reihte, deren die deutsche Litteraturgeschichte gedenkt. Voltaires Bemühungen um die Einführung Shakespeares, die ihm bald selbst leid wurden, haben in Deutschland die größte Wirkung hervorgebracht. Vielleicht ist selbst Lessing, jedenfalls ist Wieland erst durch Voltaire auf Shakespeare aufmerksam gemacht worden. Wieland begann 1762 die erste Uebertragung von Shakespeares theatralischen Werken, die J. J. Eschenburg 1775—1782 vervollständigte. Nachdem Nicolai auf Shakespeare als ein Vorbild für die deutschen Dramatiker hingewiesen hatte, erließ Lessing im 17. der Berliner Litteraturbriefe sein Manifest, in dem statt der Meisterstücke Korneilles die Shakespeares „mit einigen bescheidenen Veränderungen" den Deutschen als Muster empfohlen werden; denn Shakespeare komme im wesentlichen den Alten näher als der französische Dichter. In der „Hamburgischen Dramaturgie" zerbrach dann Lessing mit Hilfe Shakespeares das Joch, welches durch die Nachahmung des regelrechten französischen Dramas der deutschen Litteratur auferlegt worden war. Gleichzeitig (1766) verkündete Wilhelm von Gerstenberg in den „Schleswigischen Litteraturbriefen" den Kultus Shakespeares, des Genies. Rascher und umfassender, als es Lessing selber lieb war, breitete sich Verachtung der französischen Regelmäßigkeit und blinde Verehrung für Shakespeare in Deutschland aus. In den „Blättern von deutscher Art und Kunst" predigte Herder im Dithyrambenstil das Evangelium von der Herrlichkeit Shakespeares; Lenz suchte der Lessingschen gemäßigten Kritik eine Art Dramaturgie entgegenzusetzen, in welcher er den von Lessing gepriesenen echten Aristoteles so gut wie Korneilles Erklärungen als Plunder verwarf und Shakespeare, das regellose Genie, pries. Goethe feierte in einer Rede zu Frankfurt „zum Schäkespears-Tag" den Will of all Wills. Wieviel Uebertriebenes in dieser Rede auch der jugendliche, maßlose Enthusiasmus hervorsprudelte, Goethe hat während seines langen Lebens die Wahrheit seines Ausspruches bewiesen: „Die erste Seite, die ich in Schäkespear las, machte mich auf zeitlebens ihm eigen." Eine unmittelbare Nachahmung der Shakespeareschen Dramenform, wie im „Gottfried von Berlichingen", hat Goethe freilich nicht wieder versucht; aber als „Stern der schönsten Höhe" hat er auch noch 1820 seinen William gepriesen. Während der Sturm- und Drangperiode wird Herders Shakespeareenthusiasmus allgemein herrschend. Lenz, Klinger, H. L. Wagner, Maler Müller,

der junge Schiller, sie alle verehren in Shakespeare Vorbild und Meister. Durch taktvolle Bearbeitungen gewinnt Fr. Ludwig Schröder eine Anzahl Shakespearescher Dramen vorübergehend oder für immer der deutschen Bühne.

Goethes jugendlicher Enthusiasmus für Shakespeares regelspottenden Genius erschien im „Wilhelm Meister“ zum bewundernden Verstehen Shakespeares des Künstlers geläutert. An den „Wilhelm Meister“ knüpfte A. W. Schlegel seine ästhetischen Untersuchungen über Shakespeare in den „Horen“ an. In der gleichen Schillerschen Zeitschrift gab er die ersten Proben seiner Uebersetzung, welche zuerst Shakespeare in der ihm eigenen Kunstform unverändert in Deutschland einführte. Schiller selber strebte eine dem nationalen Geiste entsprechende Vermittelung zwischen dem Drama Shakespeares und der Hellenen in seinen eigenen Werken vom „Wallenstein“ an zu erreichen. In diesem Sinne bearbeitete er auch den „Makbeth“. Den Romantikern konnte er damit freilich nicht genug thun. Ein Shakespearekenner und -enthusiast wie Ludwig Tieck war vorher weder in Deutschland noch in England, wo erst unter dem Einflusse der deutschen Kritik und Begeisterung Coleridge sich bildete, jemals aufgetreten. „Das Zentrum meiner Liebe und Verehrung,“ erklärte Tieck, „ist Shakspeares Geist, auf den ich alles unwillkürlich, und oft ohne daß ich es weiß, beziehe; alles, was ich erfahre und lerne, hat Zusammenhang mit ihm; meine Ideen, sowie die Natur, alles erklärt ihn, und er erklärt die andern Wesen, und so studiere ich ihn unaufhörlich.“ Wenn Tieck trotz seiner Bühnenkunde sich von seinem Enthusiasmus verleiten ließ, die Einführung des unveränderten Shakespeare auf unsern Bühnen zu fordern, so trat ihm Goethe mit weiser Besonnenheit entgegen. Hat Goethe dabei auch Shakespeares Verhältnis zum Theater der Elisabethanischen Zeit in geradezu unbegreiflicher Weise verkannt, so haben ihm doch betreff Shakespeares Verhältnisses zur modernen Bühne die Thatsachen unbedingt recht gegeben. Nur durch Bearbeitungen ward es möglich, daß Shakespeares Werke auf allen deutschen Bühnen häufiger gespielt werden als die Dramen aller andern ernsten Dichter. Shakespeares Stellung ist gerade in dieser Hinsicht eine schlechtweg unvergleichliche — zum Aerger vieler modernen Dramatiker, wie dies schon Grabbe in seiner „Shakespearo-Manie“ (1827) und manch andere nach ihm ausgesprochen haben.

Die deutsche Aesthetik hat seit Solger und Hegel Shake-

speare vielfach in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen gestellt. In der Anerkennung Shakespeares als des größten dramatischen Dichters stimmen Carriere und Vischer, Schopenhauer und Zimmermann überein. Die französischen Romantiker, welche am Ende der zwanziger Jahre unter Viktor Hugos Leitung in der Zeitschrift „Globe" ihren Kampf gegen den Boileauschen Klassizismus führten, haben Goethes und Shakespeares Namen auf ihre Fahne geschrieben. Viktor Hugos Buch über Shakespeare (1864) gehört nicht zu den verständnisvollsten, wohl aber zu den am meisten enthusiastischen, die jemals über den „trunkenen Wilden", wie Voltaire und Friedrich II. einst Shakespeare genannt hatten, geschrieben worden sind. Von Wieland angefangen, sind die bedeutendsten deutschen Dichter als Uebersetzer, Bearbeiter und Erklärer für Shakespeare thätig gewesen. An Herder, Lenz und Goethe reihen sich Schiller, Bürger, Schlegel, Tieck, Voß, Simrock, Freiligrath, Herwegh, Jordan, Bodenstedt, Herm. Kurz, Paul Heyse, Otto Ludwig u. a. Der energische Förderer der germanischen Philologie, Karl Lachmann, gesellte sich der zahlreichen Schar der Shakespeareübersetzer bei. Georg Gottfried Gervinus, der als Geschichtschreiber der deutschen Dichtung noch immer von keinem übertroffen oder erreicht ist, hat vom ästhetischen wie politischen Standpunkte aus Shakespeares Werke als den Gipfel aller Poesie gepriesen. Der grimmige Gegner der Romantiker stimmte hier mit Tieck überein. Das Buch „Shakespeare" von Gervinus (1849) hat seit seinem Erscheinen viele Gegner gefunden, und seine tendenziöse Einseitigkeit muß in der That der freien poetischen Betrachtung unleidlich erscheinen. Der streng ethische Maßstab, den Gervinus an Shakespeares Dramen anlegt und in ihnen bewährt findet, reicht nicht an Shakespeares volle Dichtergröße hinan. Und dabei ist Gervinus blind für Shakespeares Schwächen, wie für die Vorzüge Goethes und Schillers. Trotz aller dieser Mängel bleibt jedoch von allen Büchern, die zur Beurteilung Shakespeares geschrieben worden sind, Gervinus' Arbeit die am besten geeignete, von der Hoheit des Shakespeareschen Dramas ein entsprechendes Bild in der Seele des Lesers hervorzurufen. Gervinus hat sein Werk in einer Zeit veröffentlicht, in der das deutsche Volksleben und mit ihm die deutsche Bühne scheinbar hoffnungslos dahinsiechten. Zu der gleichen Zeit arbeitete aber einer der flüchtigen Revolutionsmänner von 1848 in der Schweiz bereits an der Wiedergeburt

des deutschen Dramas durch die Musik. Vom antiken und Shakespeareschen Theater ausgehend, untersuchte er das Wesen von „Oper und Drama". Und als das deutsche Volk und Reich im herrlichen Schlachtensturm von 1870 erstanden war, da erhob sich bald auf dem Festhügel bei Bayreuth auch die neue deutsche Bühne. Nicht in einer Nachahmung Shakespeares, der eben die nationale Entwickelung des englischen Dramas in ihrer höchsten Ausbildung vertritt, konnte und durfte sich ein nationales deutsches Drama entwickeln. Gervinus' einseitige Anpreisung werden wir nicht mehr als berechtigt anerkennen, einheimischer Kunst mit gerechtem Stolze uns erfreuend. Den Unsern nennen wir aber Shakespeare, weil nicht nur wir Deutsche zuerst seine ganze Größe erkannt und gefeiert haben, sondern weil er auch auf die Entwickelung unserer Litteratur gestaltend und bestimmend, fördernd und verwirrend eingegriffen hat wie nie und niemals ein fremder Dichter in die Litteratur eines andern Volkes. Shakespeare und Goethe sind die beiden größten germanischen Dichter. Die Weltlitteratur, welche Goethe prophezeit und gefordert hat, verehrt in beiden ihre größten neueren Meister, und es gilt ebenso von Goethe selbst, was dieser 1827 von Shakespeare sagte:

Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist; wie das Universum, das er darstellt, bietet er immer neue Seiten und bleibt am Ende doch unerforschlich; „denn wir sämtlich, wie wir auch sind, können weder seinem Buchstaben noch seinem Geiste genügen".

IX.

Anhang.

Goethe.

Kronos als Kunstrichter.

1820.

Saturnus eigne Kinder frißt,
Hat irgend kein Gewissen;
Ohne Senf und Salz und, wie ihr wißt,
Verschlingt er euch den Bissen.

Shakespearen sollt' es auch ergehn
Nach hergebrachter Weise: —
Den hebt mir auf, sagt Polyphem,
Daß ich zuletzt ihn speise.



Anmerkungen.

Konnte Goethe auch bereits im Jahre 1813 einen Aufsatz überschreiben „Shakespeare und kein Ende", so war doch, mit dem gegenwärtigen Umfange verglichen, das Gebiet der Shakespeare-arbeiten damals noch ein engbegrenztes. Halliwells „Catalogue of the early editions of Shakespeare's plays and of the commentaries and other publications" (London 1841) stellte das Wichtigste der englischen Shakespearelitteratur auf 46 Seiten zusammen. Ein Verzeichnis der „Shakespearelitteratur in Deutschland" ist zuerst 1852 in Kassel gedruckt worden. Eine umfassendere Zusammenstellung der internationalen Shakespearelitteratur veröffentlichte 1854 (Leipzig) P. H. Sillig als „Bibliographischen Versuch". 1871 ist eine, sechs Jahre früher zum erstenmale veröffentlichte Arbeit von Franz Thimm neu ergänzt worden: „Shakespeariana from 1564 to 1870. An account of the Shakespearian Literature in England, Germany, and France with bibliographical introductions" (London). Weniger inhaltsreich, dafür aber genau und zuverlässig in allen Angaben, ist der von R. Köhler abgefaßte „Gesamtkatalog der Bibliothek der deutschen Shakespearegesellschaft" (Weimar 1882, als Anhang des 17. Bds. des Jahrbuchs erschienen). Sorgfältig ausgearbeitete Verzeichnisse der neuen Erscheinungen der europäischen und amerikanischen Shakespearelitteratur lieferte Albert Cohn im 1., 2., 3., 5., 6., 8., 10., 12., 14., 16., 18. Bande des Jahrbuchs der deutschen Shakespearegesellschaft (Abkürzung: Jahrb.). Die Litteratur über die einzelnen Dramen findet sich wohl am vollständigsten in Furneß' groß angelegter Variorum Edition angeführt.

Den streng bibliographischen Arbeiten reihen sich diejenigen an, welche die Geschichte Shakespeares oder einzelner seiner Dramen in den verschiedenen Ländern zum Gegenstande eigener Darstellungen gemacht haben. Es sind hierbei zwei Perioden zu unterscheiden: diejenige des 16. und 17. Jahrhunderts, in welchen wandernde englische Komödianten Shakespeares Dramen entstellt und ohne des Autors Namen auf den Kontinent brachten, und die mit dem 18. Jahrhundert beginnende Periode der bewußten Einführung Shakespeares. „Die Wechselwirkungen der englischen und festländischen Litteratur vor dem Zeitalter Shakespeares" (Zürich 1866) hat Behn Eschenburg untersucht. Die meisten Aufschlüsse über die erste Periode gibt A. Cohns treffliches Werk: „Shakespeare in Germany in the 16. and 17. centuries; an account of English actors in Germany and the Netherlands." (London 1865.) Für Holland kommt als Ergänzung zu Cohns Arbeit in Betracht H. E. Moltzers „Shakspere's invloed op het Nederlandsch tooneel der zeventiende eeuw." (Groningen 1874.) Für Deutschland

brachten verschiedene Bände des Sh.-Jahrb. Nachträge, so vor allen in dem Aufsatze von A. Hagen: „Shakespeare und Königsberg" (1880 im 15. Bde.). K. Trautmann veröffentlichte 1882 im 11. Bde. des „Archivs für Litt.-Gesch.": „Die älteste Nachricht über eine Aufführung von Shakespeares ‚Romeo und Julia'", die 1604 zu Nördlingen stattfand, nachdem schon M. Fürstenau in dem Werke „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden" (Dresden 1861) über Shakespeareaufführungen des 17. Jahrhunderts, auf die zuerst Tieck in den Vorreden zum „Deutschen Theater" aufmerksam gemacht hatte, als Berichterstatter aufgetreten war. Einen Aufsatz über „Das deutsche Schauspiel und Jak. Ayrer und sein Verhältnis zu Shakespeare" veröffentlichte K. Lützelberger 1867 im „Album des litterarischen Vereins zu Nürnberg". Neben einzelnen Theatergeschichten, wie der von Frankfurt, brachte dann jüngst Joh. Meißner in der Schrift: „Die englischen Komödianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich" (Wien 1884) die wichtigsten Ergänzungen zu Cohns grundlegendem Werke.

Ueber die ältere wie neuere Zeit hat gehandelt K. Elze: „Die englische Sprache und Litteratur in Deutschland" (Dresden 1864); M. Koch „Ueber die Beziehungen der englischen Litteratur zur deutschen im 18. Jahrhundert" (Leipzig 1883). Den ersten Ansatz zu einer Geschichte der Shakespeareeinbürgerung in Deutschland machte 1843 Alexander Ramsey mit seinem Essay: „Shakespeare in Germany" in Ch. Knights Shakespeareausgabe. Im gleichen Jahre erschien in Prutz' „Litterarhistorischem Taschenbuche" Ad. Stahrs Aufsatz: „Shakespeare in Deutschland". Ihm folgte Aug. Koberstein mit zwei Arbeiten: „Shakespeares allmähliches Bekanntwerden in Deutschland und Urteile über ihn bis zum Jahre 1779" in den „Vermischten Aufsätzen zur Litt.-Gesch. und Aesthetik" (Leipzig 1858) und „Shakespeare in Deutschland" (1865 im 1. Bde. des Jahrb.). Ergänzend hierzu kam im gleichen Bande „Bodmers Sasper" von K. Elze. Zwischen die Veröffentlichung der ersten und zweiten Arbeit Kobersteins fällt Fr. Th. Vischers größere Untersuchung: „Shakespeare in seinem Verhältnisse zur deutschen Poesie" im 2. Hefte der „Neuen Folge der kritischen Gänge" (Stuttgart 1861) und L. G. Lemckes Vortrag: „Shakespeare in seinem Verhältnis zur deutschen Poesie" (Leipzig 1864). Einen „Beitrag zu der Frage von der Einbürgerung Shakespeares in Deutschland" lieferte K. Biedermann 1873 in der „Zeitschrift für deutsche Kulturgesch." (Neue Folge II, 7, Hannover 1873). Ulrici hat im 3. Bde. seines großen Werkes: „Shakespeares dramatische Kunst" über „Die Geschichte des Shakespeareschen Dramas in Deutschland" gehandelt; Kreyßig in der 5. seiner Vorlesungen über „Die Wiedererweckung und Verbreitung des Shakespearestudiums". Ueber „Deutsche Dichter in ihrem Verhältnisse zu Shakespeare" hat K. K. Hense im 5. und 6. Bde. des Jahrb. Untersuchungen angestellt, wozu ergänzend das Schulprogramm von S. Rovenhagen tritt: „Lessings Verhältnis zu

Shakespeare" (Aachen 1867). Die Beziehungen zwischen Goethes „Götz und Shakespeare" hat A. Sauer in den „Studien zur Goethephilologie" (Wien 1880) untersucht. „Grillparzers Shakespearestudien" besprach W. Bolin im 18. Bde. des Jahrb. (1883).

Ueber die Einbürgerung und das Fortleben Shakespeares auf den deutschen Bühnen hat R. Genée ein eignes Buch geschrieben: „Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland" (Leipzig 1870). Vervollständigung des von Genée für die ältere Zeit Mitgeteilten und fortlaufende statistische Uebersichten über die Aufführungen jedes Jahres bringen die Bände des Jahrb. der deutschen Shakespearegesellschaft. Die wichtigste Epoche für die Geschichte Shakespeares auf dem deutschen Theater kommt in F. L. W. Meyers Biographie des großen Friedrich Ludw. Schröder (Hamburg 1823) zur Darstellung, und wird durch v. Vinckes Vortrag „Shakespeare und Schröder" (1876 im 11. Bde. des Jahrb.) ergänzt. Vincke hat auch, nachdem er die älteren englischen und Garricks Bearbeitungen Shakespearescher Dramen (im 9. und 13. Bde.) besprochen hatte, einen Ueberblick über die „Geschichte der deutschen Shakespearebearbeitungen" (1882 im 17. Bde. des Jahrb.) gegeben. Die Frage: „Wie soll man Shakespeare spielen", suchte H. v. Friesen 1870 im 5. Bde. des Jahrb., und die Frage, welche der Shakespeareschen Dramen überhaupt den Anforderungen des modernen deutschen Theaters entsprechen, H. Bulthaupt im 2. Bde. seiner „Dramaturgie der Klassiker" (Oldenburg 1883) zu beantworten.

Im 18. Jahrhundert hat Voltaire vielfach auf Shakespeares Verhältnis zur deutschen Litteratur bestimmend eingewirkt. Ueber „Voltaires Verdienste um die Einführung Shakespeares in Frankreich" hat Alexander Schmidt (Königsberg 1864), über „Voltaire und Shakespeare" W. König im 10. Bde. des Jahrb. (1875) geschrieben. Die für das französische Theater wichtigen Beziehungen des Dramatikers Ducis zu Shakespeare suchten die Programme von K. Kühn und G. E. Penning (Kassel 1874 und Bremen 1884) klarzustellen. Die wichtigste Arbeit aber hat A. Lacroix geliefert in seinem Buche: „Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français" (Brüssel 1856), wozu 1865 ergänzend K. Elzes Untersuchung kam: „Hamlet in Frankreich" (im 1. Bde des Jahrb.). Eine Schrift: „Shakespeare in Ungarn" veröffentlichte A. Greguß (Budapest 1879); eine litterarhistorische (höchst ungenügende) Studie „Shakespeare in Amerika" K. Knortz (Berlin 1882). In den verschiedenen Bänden des Jahrb. gelangte die neugriechische, holländische, isländische, italienische, portugiesische, schwedische, spanische und russische Shakespearelitteratur durch W. Bolin, A. Boltz, Karoline Michaelis u. a. mehr oder minder eingehend zur Darstellung.

Sind schon die Schriften über die Shakespearelitteratur und ihre Entwickelung so zahlreich, so ist diese Litteratur selbst in der That unermeßlich. Ausgaben, Uebersetzungen, Biographien und Erläuterungsschriften; größere Werke, selbständige Abhandlungen

und Aufsätze in wissenschaftlichen wie populären Zeitschriften vermehren sich seit Jahrzehnten in immer steigendem Maße. In England herrschte früher im allgemeinen die antiquarische Untersuchung, in Deutschland ästhetische Beurteilung und Konstruktion vor. Wenn gegenwärtig überall ein methodisches philologisch-historisches Studium vorwiegt, so hat doch gerade in neuester Zeit der Dilettantismus und die Hyperkritik sich des öftern unter der Maske der Wissenschaftlichkeit unerquicklich breit gemacht. Die Marotte, welche nun bereits eine eigene kleine Litteratur gezeitigt hat, Bacon als Verfasser von Shakespeares Dramen zu proklamieren, erscheint als einer der bedenklichen Auswüchse der vielverbreiteten Beschäftigung mit Shakespeare. Ich erwähne nur das Hauptwerk dieser meist von Frauenzimmern ausgehenden unsinnigen Kontroverslitteratur: „The Promus of formularies and elegancies by Fr. Bacon, illustrated and elucidated by passages from Shakespeare“ von Mrs. Henry Pott (London 1883). Gerade die Massenhaftigkeit der Litteratur erschwert einen Einblick in die Entwickelung der Shakespearestudien und die Aneignung ihrer wertvollen Resultate. Der wichtigsten Litteratur, soweit sie um einzelne Dramen sich gruppiert, ist in den Einleitungen zu den betreffenden Stücken soweit als thunlich gedacht worden. Bei einer Auswahl aus der allgemeinen Shakespearelitteratur, welche möglichste Kürze anstrebt, wird der mehr oder minder berechtigte Vorwurf der Willkür nie zu vermeiden sein. Die Nützlichkeit eines knapp gehaltenen bibliographischen Leitfadens wächst aber mit der Ausdehnung der Litteratur. Da die Litteraturangaben deutschen Lesern dienen sollen, so ist in ihnen auch die deutsche Shakespearelitteratur vorwiegend berücksichtigt. Daß der Inhalt der biographischen Darstellung nicht ohne Einfluß bei der Auswahl der Litteraturangaben geblieben, braucht wohl kaum erst eigens erwähnt zu werden. Wie in Biographie und Einleitungen die vergleichenden Hinweise auf die deutsche Litteratur häufiger sind, als sie sonst in Arbeiten über Shakespeare gegeben werden, so sind auch in der Zeittafel die, Shakespeares Wirken gleichzeitigen, Ereignisse der deutschen Litteratur erwähnt worden, wie auch spätere, welche in besonderer Beziehung zu Shakespeare stehen oder für die Geschichte des deutschen Nationaltheaters epochemachend sind. Denn bei aller hingebenden Bewunderung für den englischen Dramatiker sollen wir, von blinder Vorliebe frei, mit Stolz der Worte Schillers eingedenk sein:

> Wir können mutig einen Lorbeer zeigen,
> Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt.
> Selbst in der Künste Heiligtum zu steigen,
> Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
> Und auf der Spur des Griechen und des Briten
> Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.

Marburg i. H., 29. Oktober 1884. M. K.

———

1. Wichtigste Ausgaben und Uebersetzungen der Dramen.

a. Die alten Quartos.

Der erste Teil des Streites zwischen den beiden berühmten Häusern York und Lankaster (2. Teil „König Heinrichs VI.“). 1594; 1600.

Die Tragödie von Richard, Herzog von York (3. Teil „König Heinrichs VI.“). 1595; 1600.

Der ganze Streit zwischen den beiden berühmten Häusern Lankaster und York (2. und 3. Teil „König Heinrichs VI.“). 1619.

Die Tragödie von König Richard II. 1597; 1598; 1608; 1615; 1624; 1629; 1634.

Die Tragödie von König Richard III. 1597; 1598; 1602; 1605; 1612; 1621; 1622; 1629; 1634.

Eine ausgezeichnet abgefaßte Tragödie von Romeo und Julia. 1597; 1599; 1609; 1615 (?); 1637.

Eine ergötzlich abgefaßte Komödie, genannt verlorene Liebesmüh. 1598; 1631.

Die Geschichte von König Heinrich IV. 1598; 1599; 1604; 1608; 1613; 1622; 1632; 1639.

Der zweite Teil von König Heinrich IV. 1600.

Die Chronikengeschichte von König Heinrich V. 1600; 1602; 1608.

Die höchst jämmerliche römische Tragödie von Titus Andronikus. 1600.

Ein Sommernachtstraum. 1600 (2 Ausgaben).

Die ausgezeichnete Geschichte von dem Kaufmann von Venedig. 1600.

Die höchst ausgezeichnete Geschichte von dem Kaufmann von Venedig. 1600.

Viel Lärm um Nichts. 1600.

Eine höchst ergötzlich und vortrefflich abgefaßte Komödie von Sir John Fallstaffe und den lustigen Weibern von Windsor. 1602; 1619; 1630.

Die tragische Geschichte von Hamlet, Prinzen von Dänemark. 1603; 1604; 1605; 1607; 1611.

Die wahre Chronikengeschichte vom Leben und Tode König Lears und seiner drei Töchter. 1608 (2 Ausgaben); 1655.

Die berühmte Geschichte von Troylus und Kressid. 1609.

Die Geschichte von Troylus und Kressida. 1609.

Die Tragödie von Othello, dem Mohren von Venedig. 1622; 1630; 1655.

Die vor 1616 erschienenen Quartos sind zwischen 1825 und 1871 sämtlich in Neudrucken herausgegeben worden; seit 1875 liegen sie durch J. O. Halliwells Bemühung auch in lithographischen Faksimiles vor.

b. Gesamtausgaben.

Erste Folio: Mr. William Shakespeares Komödien, Historien und Tragödien. Veröffentlicht den richtigen Originalkopien entsprechend. London, gedruckt von Isaak Jaggard und Edward Blount 1623. Das Verzeichnis (Catalogue) der Dramen enthält: Komödien: „Der Sturm", „Die beiden Edelleute von Verona", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Maß für Maß", „Die Komödie der Irrungen", „Viel Lärm um Nichts", „Verlorene Liebesmüh", „Sommernachtstraum", „Der Kaufmann von Venedig", „Wie es euch gefällt", „Die Zähmung der Widerspenstigen", „Ende gut, Alles gut", „Dreikönigsabend oder was ihr wollt", „Das Wintermärchen". Historien in der gewöhnlichen Reihenfolge. Tragödien: „Die Tragödie von Koriolanus", „Titus Andronikus", „Romeo und Julia". „Timon von Athen", „Leben und Tod von Julius Cäsar", „Die Tragödie von Makbeth", „Die Tragödie von Hamlet", „König Lear", „Othello, der Mohr von Venedig", „Antonius und Kleopatra". „Zymbelin, König von Britanien". Die im Katalog nicht mitangeführte „Tragödie von Troylus und Kressida" folgt mit eigener Paginierung auf „Das Leben König Heinrichs VIII."

Zweite Folio 1632.
Dritte Folio 1664.
Vierte Folio 1685.

— Faksimiledrucke der ersten Folio sind 1807 (ungenügend) und 1864 hergestellt worden; eine photographische Wiedergabe 1875, der eine photo-lithographische durch Staunton (London 1864) vorausging. —

The Works of Mr. W. Shakespear, revised and corrected by N. Rowe. (London 1709—10. VII Bde.; neu herausg. 1864.)

The Works of Shakespeare, collated with the oldest copies and corrected with notes by Lewis Theobald. (London 1733. VII Bde.; 1772. XII Bde.)

The Works of Shakespear, revised and corrected by the former editions by Sir Thomas Hanmer. (Oxford 1744. VI Bde.)

The Plays of Shakespeare with the corrections and illustrations of various commentators, to which are added notes by Samuel Johnson. (London 1765. VIII Bde.)

Mr. W. Shakespeare, his Comedies, Histories and Tragedies, edited by Edward Capell. (London 1767—68. X Bde.)

The Plays of William Shakspeare with the corrections and illustrations of various commentators, to which are added notes by Samuel Johnson and Gg. Steevens. (London 1773. X Bde.) 6. Aufl. revised and augmented by Isaac Reed. (London 1813. XXI Bde.)

— Die drei ersten Bände enthalten als Prolegomena die Vor-

reden der früheren Herausgeber und die wichtigsten Abhandlungen über Shakespeare. —

The Plays of W. Shakespeare, collated verbatim with the most authentic copies, and revised with the corrections and illustrations of various commentators by Edmund Malone. (London 1790. X Bde.)

The Plays and Poems of William Shakspeare, corrected from the latest and best London edition. (Philadelphia 1795.) Erste amerikanische Ausgabe.

Shakespeare's dramatic Works, published by Karl Fr. Chr. Wagner. (Braunschweig 1799. VIII Bde.) Erste in Deutschland gedruckte Ausgabe.

The Plays and Poems of W. Shakspeare with the corrections and illustrations of various commentators by J. Boswell. (London 1821. XXI Bde.)

The pictorial edition of the Works of Shakspere by Charles Knight. (London 1838—42. VIII Bde.; London 1864—66. XVIII Bde.)

The Works of William Shakespeare. The text formed from an entirely new collation of the old editions by John Payne Collier. (London 1842—44. VIII Bde.)

The Plays of Shakespeare: the text regulated by the old copies and by the recently discovered folio of 1632 containing early manuscript emendations edited by J. Payne Collier. (London 1853); der sogenannte Perkins-Shakespeare.

— Collier hatte 1849 ein mit handschriftlichen Korrekturen versehenes Exemplar der 2. Folio entdeckt; er glaubte, daß diese Korrekturen von dem Schauspieler und Genossen Shakespeares Perkins herstammten. Tycho Mommsen trat in dem Buche „Der Perkins-Shakespeare" (Berlin 1854) für die Echtheit des „alten Korrektors" ein. Das Ganze ward schließlich als eine Fälschung, durch die sich Collier hatte täuschen lassen, erwiesen. N. Delius „J. P. Colliers alte handschriftliche Emendationen zum Shakspere gewürdigt" (Bonn 1853). —

Shaksperes Werke mit englischem Text und deutschen Anmerkungen kritischer und erklärender Art herausgegeben von Nikolaus Delius. (Elberfeld 1854—60. VII Bde.; 5. Aufl. 1882. II Bde.)

The Works of William Shakespeare. The text revised by Alexander Dyce. (London 1857. VI Bde.; 3. Aufl. London 1874—76. IX Bde.)

The Works of W. Shakespeare by Howard Staunton. (London 1857. III Bde.; 1873. VI Bde.)

The Plays edited from the folio of 1623 with various readings from all the editions and all the commentators by Richard Grant White. (Boston 1857—65. XII Bde.)

The Works of William Shakespeare, edited by W. Gg.

Clark, John Glover and W. A. Wright. (Kambridge 1863—65. IX Bde.) The Cambridge Edition.

The Works of W. Shakespeare, edited by W. Gg. Clark and W. A. Wright. (London 1876.) The Globe Edition. Nach ihr wird am häufigsten zitiert. — Vgl. R. Gerike in der „Augsb. allg. Zeitung" vom 14. Juli 1868. L. Pröscholdt: Randkorrekturen zur Kambridge- und Globeausgabe der Shakespeareschen Werke." (1884, im 7. Bde. der ‚Anglia'.) —

A new variorum edition of Shakespeare, edited by H. H. Furness. (London und Philadelphia, begonnen 1871.)

The Leopold Shakspere. The poets Works in chronological order from the text of professor Delius and an Introduction by F. J. Furnivall. (London, Paris, New-York 1877.)

The Works of W. Shakspere with critical notes and introductory notices, edited by W. Wagner und L. Pröscholdt. (Hamburg, begonnen 1880.)

Shakespeares ausgewählte Dramen, herausg. von A. Schmidt, H. Fritsche, L. Riechelmann u. a. (Berlin, 1878 begonnen.) — F. A. Leo: „Die neue englische Textkritik des Shakespeare" 1865, im 1. Bde., und A. Schmidt: „Zur Shakespeareschen Textkritik" 1868, im 3. Bde. des Jahrb. der deutschen Shakespearegesellschaft). —

Sprachliche und metrische Hilfsmittel: N. Delius: „Shakspere-Lexikon. Ein Handbuch zum Studium der Shaksperischen Schauspiele." (Bonn 1852.) — Alexander Schmidt: „Shakespeare-Lexicon. A complete dictionary of all the English words, phrases and constructions in the works of the poet." (Berlin und London 1874—75. II Bde.) — G. E. Penning: „Dialektisches Englisch in Elisabethanischen Dramen." (Halle 1844.) — E. A. Abbot: „A Shakespearian grammar. An attempt to illustrate some of the differences between Elizabethan and modern English." (London 1878.) — W. Sidney Walker: „A critical examination on the text of Shakespeare with remarks of his language and that of his contemporaries." (London 1860. III Bde.) „Shakespeare's Versification." (London 1854.) — J. L. Hilgers: „Der dramatische Vers Shakspeares." (Aachen 1868 u. 1869. II Hefte.) A. Schröer: „Ueber die Anfänge des Blankverses in England." (1881, im 4. Bde. der ‚Anglia'.) Fr. Zarncke: „Ueber den fünffüßigen Jambus." (Leipzig 1864.) — N. Delius: „Die Prosa in Shakespeares Dramen." (1870, im 5. Bde. des Jahrb.) — Marsh: „Lectures on the English language." (London 1872.)

c. Gesamtübersetzungen.

Shakespears theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland. (Zürich 1762—66. VIII Bde. 22 Stücke enthaltend.)

— Ueber Wielands Verdienste Lessing im 15. Stücke der Hamb. Dramaturgie (1767); Goethe in der Rede „zu brüderlichem Andenken Wielands“ (1813); dagegen über Wielands Mängel Gerstenberg im 14.—18. der Schleswigschen Litteraturbriefe (1766). —

William Shakespears Schauspiele. Neue Ausgabe von Joh. Joach. Eschenburg. (Zürich 1775—77. XII Bde.) Erste vollständige deutsche Shakespeareübersetzung.

Shakespeare, traduit de l'anglais (en prose) par Pierre Le Tourneur. (Paris 1776—83. XX Bde.)

Shakespeares dramatische Werke, übersetzt von Aug. Wilh. Schlegel. (Berlin 1797—1801. VIII Bde. 1810. IX. Bd.) Die erste deutsche Shakespeareübersetzung in Versen, 17 Stücke enthaltend.

— M. Bernays: „Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare. (Leipzig 1872.) — R. Genée: „Studien zu Schlegels Shakespeareübersetzung nach den Handschriften.“ (1880, im 10. Bde. von Schnorrs „Archiv für Litteraturgeschichte“.) —

Shakespeares Schauspiele von Johann Heinrich Voß und dessen Söhnen Heinrich und Abraham Voß. (Leipzig und Stuttgart 1818—29. IX Bde.)

— Joh. Heinr. Voß' eigene Berichte bei Klingemann: „Kunst und Natur. Blätter aus meinem Reisetagebuche.“ (Braunschweig 1823.) — Heinrich Voß' Briefe an Goethe im 5. Bde. des Goethejahrbuchs. — Briefe von H. Voß, herausg. von A. Voß. (Heidelberg 1833—38. III Bde.) — Fr. Diez: „Kleinere Arbeiten und Rezensionen.“ (München 1883.) —

Shakespeares dramatische Werke, übersetzt von Aug. Wilh. Schlegel, ergänzt und erläutert von L. Tieck. (Berlin 1826—33. IX Bde.) Neu durchgesehen von M. Bernays. (Berlin 1871—73. XII Bde.)

— A. W. Schlegel: „Schreiben an Herrn Buchhändler Reimer über die Uebersetzung des Shakespeare 1838; in Schlegels sämtl. Werken. VII, 281. — N. Delius: „Die Tiecksche Shakspearekritik beleuchtet.“ (Bonn 1846.) — M. Bernays: „Der Schlegel-Tiecksche Shakespeare.“ (1865, im 1. Bde. des Jahrb.) —

Shakespeares dramatische Werke, übersetzt und erläutert von J. W. O. Benda. (Leipzig 1825—26. XIX Bde.)

Shakespeares dramatische Werke, übersetzt von Philipp Kaufmann. (Berlin 1830—36. IV Bde., enthaltend 10 Stücke.)

Oeuvres complètes de Shakespeare, traduites par B. Laroche, avec une introduction d'Alex. Dumas. (Paris 1838—39. VI Bde.)

W. Shakespeares dramatische Werke, übersetzt und erläutert von A. Keller und M. Rapp. (Stuttgart 1843—47. XXXVII Bde.)

Oeuvres complètes de Shakespeare, traduction de M. Guizot. (Paris 1862. VIII Bde.)

Oeuvres complètes de Shakespeare par François Victor Hugo. (Paris 1862. XII Bde.)

Shakespeares dramatische Werke nach der Uebersetzung von Aug. W. Schlegel und L. Tieck, sorgfältig revidiert und teilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaktion von H. Ulrici herausg. durch die deutsche Shakespearegesellschaft. (Berlin 1867—71. XII Bde. 2. Aufl. 1876—77.)

Shakespeares dramatische Werke, übersetzt von Fr. Dingelstedt, W. Jordan, L. Seeger, K. Simrock, H. Viehoff. (Hildburghausen und Leipzig 1867. X Bde.)

William Shakespeares dramatische Werke, übersetzt von Fr. Bodenstedt, N. Delius, O. Gildemeister, Gg. Herwegh, Paul Heyse, Herm. Kurz, Adolf Wilbrandt mit Einleitungen und Anmerkungen, herausg. von Fr. Bodenstedt. (Leipzig 1867—71. 4. Aufl. 1880. IX Bde.)

Shakespeares dramatische Werke nach der Uebersetzung von A. W. Schlegel, Ph. Kaufmann und Voß, revidiert und teilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen versehen und herausgegeben von Max Koch. (Stuttgart 1882—84. XII Bde.)

— K. Aßmann: „Shakespeare und seine deutschen Uebersetzer.“ (Liegnitz 1843.) — F. Dingelstedt: „Studien und Kopien nach Shakespeare.“ (Pest 1858.) — G. v. Vincke: „Zur Geschichte der deutschen Shakespeareübersetzungen.“ (1881, im 16. Bde. des Jahrb.)

d. Die zweifelhaften und pseudo-shakespeareschen Dramen.

Die dritte Folio von 1664 reiht den 36 Dramen der früheren Ausgaben noch folgende 7 Stücke an: „Perikles, Prinz von Tyrus.“ — „Der Londoner verlorne Sohn.“ — „Die Geschichte von Thomas Lord Kromwell.“ — „Sir John Oldkastle, Lord Kobham.“ — „Die Puritaner-Witwe.“ — „Eine Tragödie in Yorkshire.“ — „Die Tragödie von König Lokrin.“

Supplement to the edition of Shakespeare's Plays, published in 1778 by S. Johnson and Gg. Steevens, by Edmund Malone. (London 1780. II Bde.)

The Supplementary Works of W. Shakspeare by W. Hazlitt. (London 1865.)

The doubtful Plays of W. Shakespeare, edited by Max Moltke. (Leipzig 1869.)

Pseudoshaksperesche Dramen („Edward III.“, „Arden of Feversham“, „The birth of Merlin“, „Mucedorus“, „Faire Em“), herausg. von Nik. Delius. (Elberfeld 1854—74. V Hefte.)

Pseudoshakespearian Plays, revised and edited with introduction and notes by K. Warnke und L. Pröscholdt, begonnen Halle 1883, nachdem schon 1878 eine kritische Ausgabe des „Mucedorus“ vorangegangen war.

Die erste, wenn auch unvollständige deutsche Uebersetzung der sieben doubtful Plays hatte Joh. Joach. Eschenburg 1782 in

einem 13. Bde. seiner „Uebersetzung von Shakespeares Schauspielen" nachgeliefert. Aug. Wilh. Schlegel dachte auch seinerseits daran, die „Spurious Plays" zu übersetzen (7. Mai 1801 an Tieck). Tieck veröffentlichte drei Sammlungen:

1) Altenglisches Theater oder Supplemente zum Shakspear, übersetzt und herausgegeben Berlin 1811. II Bde.: „Perikles", „Lokrin", der lustige Teufel von Edmonton"; die alten Schauspiele von „König Johann" und von „König Lear".

2) Shakspeares Vorschule, herausgegeben und mit Vorreden begleitet (Leipzig 1823 und 1829. II Bde.): „Arden von Feversham" und „Die schöne Emma"; „Die Geburt des Merlin" von Shakspeare und W. Rowley.

3) Vier Schauspiele übersetzt (Stuttgart 1836): „Eduard III.", „Leben und Tod des Thomas Kromwell", „Sir John Oldkastle", „Der Londoner verlorene Sohn".

Supplemente zu Shakespeares Schauspielen, übersetzt von H. Döring. (Erfurt 1840. II Bde.)

Nachträge zu Shakespeares Werken, übersetzt von E. Ortlepp. (Stuttgart 1840. IV Bde.)

„The London Prodigal" wollte Lessing 1780 für das Theater bearbeiten (Redlich in der Hempelschen Lessingausgabe 11, II, 830); Schröder machte dann 1781 ein Lustspiel daraus: „Kinderzucht, oder das Testament", im 1. Bde. der „Dramat. Werke." (Berlin 1831).

„The two noble Kinsmen", edited by W. W. Skeat. Kambridge 1875 (noch nicht übersetzt).

— N. Delius: „Die angebliche Shakspere-Fletchersche Autorschaft des Dramas „The two noble kinsmen". (1878, im 13. Bde. des Jahrb.) — R. Boyle: „Shakespeare und die beiden edlen Vettern." (1881, im 4. Bde. von Kölbings „Englischen Studien".) — Verzeichnis der engl. Litteratur über dies Stück im Jahrb. XII, 298. —

Shaksperes „König Eduard III.", übersetzt und mit einem Nachwort begleitet von M. Moltke. (Leipzig.)

— v. Friesen: „Eduard III., angeblich ein Stück von Shakespeare." (1867, im 2. Bde. des Jahrb.) v. Vincke: „König Eduard III., ein Bühnenstück?" (1879, im 14. Bde. des Jahrb.) —

„Perikles" ist neuerdings in die meisten Gesamtausgaben der Dramen mit aufgenommen worden. In Bodenstedts Ausgabe hat Delius ihn übersetzt.

— N. Delius: „Ueber Shakesperes Pericles, Prince of Tyre." (1868, im 3. Bde. des Jahrb.) — R. Boyle: „Perikles." (1882, im 5. Bde. der „Englischen Studien".) — Alfred Meißner: „Shakespeares Seitenstück zum ‚Wintermärchen' 1882 und Shakespeares Perikles, Fürst von Tyrus auf der Münchner Bühne." (1883, im 17. und 18. Bde. des Jahrb.) — Pudmenzky: „Shakespeares Perikles und der Apollonius des Heinrich von Neustadt." (Detmold 1884.) —

H. Ulrici: „Ueber die Shakespeare zugeschriebenen Dramen von zweifelhafter Echtheit," im 3. Bde. von „Shakespeares dramatische

Kunst“. — v. Friesen: „Flüchtige Bemerkungen über einige Stücke, welche Shakespeare zugeschrieben werden.“ (1865, im 1. Bde. des Jahrb.; hierzu im 10. Bde. S. 371.) — v. Vincke: „Die zweifelhaften Stücke Shakespeares,“ eine bibliographische Zusammenstellung. (1873, im 8. Bde. des Jahrb.)

---

2. Epische Gedichte und Sonette.

a. Die alten Quartos.

Venus und Adonis. 1593; 1594; 1596; 1599; 1600; 1602; 1620; 1627; 1630; 1636; 1675.

Lukretia. 1594; 1596; 1598; 1600: 1607; 1616; 1624; 1632; 1655.

Der verliebte Pilger (The passionate Pilgrim). 1599; zweite Ausgabe (wann?); 1612.

— A. Höhnen: „Shakespeares Passionate Pilgrim.“ (Jena 1877.) —

Der Phönix und die Turteltaube in Robert Chesters „Love's Martyr or Rosalin's Complain“. 1601.

Sonette. 1609 (eine Faksimileausgabe hiervon London 1862): 1640.

b. Neuere Ausgaben und Uebersetzungen.

Supplement to the edition of Shakespeare's Plays, published in 1778 by S. Johnson and Gg. Steevens, by Edmund Malone. (London 1780. II Bde.)

In die meisten neueren Ausgaben, auch in die von Delius, sind Epen und Sonette mit aufgenommen worden. — Durch ihre Einleitung, die einen Ueberblick über die verschiedenen Interpretationen der Sonette gibt, besonders wertvoll ist die Ausgabe:

The Sonnets of William Shakspere, edited by Edward Dowden. (London 1881.)

Venus und Adonis; Tarquin und Lukretia. Zwei Gedichte, übersetzt von H. C. Albrecht (Halle 1783); von J. H. Dambeck (Leipzig 1856).

Venus und Adonis, übersetzt von F. Freiligrath. (Düsseldorf 1849.)

Die beiden Epen zugleich mit den übrigen Gedichten wurden übersetzt von Gottlob Regis (Berlin 1826); von E. Bauernfeld und A. Schumacher (Wien 1827); von E. Wagner (Königsberg 1840); von E. Ortlepp (Stuttgart 1840); von K. Simrock (Stuttgart 1867).

— B. Tschischwitz: „Ueber die Stellung der epischen Dichtungen Shakespeares in der englischen Litteratur.“ (1873, im 8. Bde. des Jahrb.) —

Die Sonette allein wurden übersetzt von K. Lachmann (Berlin 1820); Agnes Tieck (1826, unvollständig); W. Jordan (Berlin 1861); Fr. Bodenstedt (Berlin 1862); F. A. Gelbcke (Hildburghausen 1867); v. Friesen (Dresden 1869); B. Tschischwitz (Halle 1870); O. Gildemeister (Leipzig 1871); C. R. Nyblom ins Schwedische (1872); L. H. J. Burgers-Dyk ins Holländische (1879). Die Southampton-Sonette übersetzte Fr. Krauß (Leipzig 1872); einunddreißig Sonette Guttmann (Hirschberg 1875). — V. Hugo: „Les sonets de Shakespeare.“ (Paris 1857, in Prosa.)

Bodenstedt und Gildemeister haben ihren deutschen Nachbildungen eingehende Abhandlungen über die Sonette beigegeben. Aus der übrigen umfangreichen Litteratur über die Sonette seien hervorgehoben:

Ludwig Tieck: „Ueber Shakespeares Sonette.“ (1826, im Taschenbuch „Penelope“.) — James Boaden: „On the sonnets of Shakespeare, identifying the person to whom they are adressed and elucidating several points in the poet's history.“ (London 1837.) — Armitage Brown: „Shakespeare's autobiographical poems.“ (London 1838.) — A. Barnstorff: „Schlüssel zu Shakespeares Sonetten.“ (Bremen 1861.) — F. Kreyßig: „Shakespeares lyrische Gedichte und ihre neuesten Bearbeiter.“ (1864, in den „Preußischen Jahrbüchern“.) — Heraud: „Shakespeare, his inner life as intimated in his works.“ (London 1865.) — N. Delius: „Ueber Shakespeares Sonette, ein Sendschreiben an Fr. Bodenstedt.“ (1865, im 1. Bde. des Jahrb.) — Gerald Massey: „Shakespeare's Sonnets never before interpreted: his private friends identified together with a recovered likeness of himself.“ (London 1866.) — H. v. Friesen: „Ueber Shakespeares Sonette.“ (1869, im 4. Bde. des Jahrb.) — K. Karpf: „Τὸ τί ἦν εἶναι. Die Idee Shakespeares und deren Verwirklichung. Sonettenerklärung und Analyse des Dramas Hamlet.“ (Hamburg 1869.) — Henry Brown: „The Sonnets of Shakespeare solved, and the mystery of his friendship, love and rivalry revealed.“ (London 1870.) — K. Gödeke: „Shakespeares Sonette.“ 1875, „Augsb. Allg. Ztg.“ Nr. 14 (bekämpft wird Gödekes Ansicht in dem folgenden Artikel: „Gödekes Deutung der Sonette Shakespeares“) und 1877 im 3. Bde. der „Deutschen Rundschau“. — F. Kluge: „Spensers Shepherd's Calendar“. (1879, im 3. Bde. der ‚Anglia‘.) — E. Stengel: „Bilden die ersten 126 Sonette Shakespeares einen Sonettenzyklus, und welches ist die ursprüngliche Reihenfolge derselben?“ (1881, im 4. Bde. von Kölbings „Engl. Studien“.) — Fr. Krauß: „Shakespeares Selbstbekenntnisse nach zum Teil noch unbekannten Quellen.“ (Weimar 1882.) (Vgl. M. Koch 1883 in den „Engl. Studien“, 5, 244—250 und H. Isaak 1884 in den „Preußischen Jahrbüchern“.) — H. Isaak: „Wie weit geht die Abhängigkeit Shakespeares von Daniel als Lyriker? Eine Studie zur englischen Renaissancelyrik“ (1882)

und „Die Sonettenperiode in Shakespeares Leben". (1884, im 17. und 19. Bde. des Jahrb.) „Zu Shakespeares Sonetten" (im 59—62. Bde. von Herrigs „Archiv für neuere Sprachen"). — Tyler und Harrison in den Correspondences der Academie 1884.

---

3. Biographisches.

a. Biographien.

Die erste den Folios folgende Ausgabe der Dramen brachte auch die erste Biographie des Dichters. Nicholas Rowe stattete seine Ausgabe von 1709 aus mit „Some account of the life of Mr. William Shakspear". Die Hauptquelle für Rowe bildeten die von dem Schauspieler Betterton (geb. 1635) in Warwickshire gesammelten Nachrichten. Neben Betterton kommen als älteste, aber nicht gleichwertige Zeugen in Betracht: John Aubrey (1627—1697), der um 1680 seine Notizen über Shakespeare niederschrieb; Dowdalls Brief aus Stratford vom 10. April 1693, vom Empfänger bezeichnet als „Description of severall places in Warwickshire"; der wenig zuverlässige Reverend Richard Davies (gest. 1708); der Stratforder Vikar John Ward, dessen Aufzeichnungen aus den Jahren 1661—1663 stammen. Rowes Account ist wieder abgedruckt im 1. Bde. der von Reed herausgegebenen 21bändigen Ausgabe von Johnson und Steevens. Fast alle Rowe folgenden Ausgaben enthalten auch kürzere oder ausführlichere Biographien. Als besonders bedeutend erscheinen die biographischen Einleitungen in der von Boswell besorgten Ausgabe Malones (1821); in der Ausgabe von W. Harneß (1825); R. Grant White (1857); Al. Dyce (1857; 3. Aufl. 1874). Durch den Neuabdruck von Rowes Quellen sind die „Biographischen Nachrichten" (Elberfeld 1861) im Anhange von Delius' Ausgabe besonders wertvoll. „Eine Kritik der Shakspeareschen Biographie" lieferte Delius in seiner Schrift: „Der Mythus von William Shakspere." (Bonn 1851.) Einen „Rückblick auf Shakespeares Leben und Schaffen" gab Fr. Bodenstedt 1871 im Anschluß an die von ihm geleitete Ausgabe. Der Uebersetzung von Letourneur schickte Guizot 1821 eine inzwischen auch öfters selbständig erschienene Etude littéraire voraus: „Shakspeare et son temps." (Paris 1876.) — Natürlich ist auch in den vorwiegend ästhetischen Werken über Shakespeare meistens eine Schilderung seines Lebensganges enthalten. Von den im engeren Sinne biograpischen Arbeiten sind hervorzuheben:

Theophil Cibber in den „Lives of the poets of Great Britain and Ireland". (London 1733.)

Nathan Drake: „Shakespeare and his Times, including

the biography of the poet and a history of the manners and amusements, superstitions, poetry, and elegant literature of his age.“ (London 1817. II Bde.) — Drakes umfangreiches Werk ist für alle späteren Arbeiten über Shakespeares Zeitalter und Umgebung die Grundlage geworden.

Aug. Skottowe: „The life of Shakespeare“ (London 1814; Leipzig 1826); deutsch bearbeitet von W. Wagner. (Leipzig 1824.)

Ch. Knight: „William Shakspere; a biography.“ (London 1843.) — „Studies of Shakspere.“ (London 1868.)

Jos. Hunter: „New illustrations of the life, studies and writings of Skakespeare.“ (London 1845. II Bde.)

J. O. Halliwell: „The life of William Shakespeare.“ (London 1848.) — „Illustrations of the life of Shakespeare.“ (London 1874.)

S. Neil: „Shakespere; a critical biography.“ (London 1863.)

Thomas de Quincey: „Shakespeare.“ (Edinburgh 1864.)

Kenny: „The life and genius of Shakespeare.“ (London 1864.)

R. Grant White: „Memoirs of the life of William Shakespeare.“ (Boston 1865.)

E. W. Sievers: „William Shakespeare. Sein Leben und Dichten.“ (Gotha 1866.)

Hermann Kurz: „Shakespeares Leben und Schaffen. Altes und Neues.“ (München 1868.)

Hudson: „Shakespeare; his life, art and characters.“ (Boston 1872.)

R. Genée: „Shakespeares Leben und Werke.“ (Hildburghausen 1874.)

Karl Elze: „William Shakespeare.“ (Halle 1876.)

Henrik Schück; „William Shakspere, hans lif och vaerksamhet en historisk framstaelling. (Stockholm 1884—85.)

b. Biographische Einzelheiten.

Name und Abstammung: Charles Mackey im „Athenäum“. (1875. II, 437.) — Ch. W. Bardsley in den „Notes and Queries“. (4. Juli 1874.) — G. R. French: „Shakespeareana genealogica.“ (London 1869.) — J. Koch im „Jahrb. für englische und romanische Philologie“ (1865. VI, 3, 322). — K. Elze: „Die Schreibung des Namens Shakespeare.“ (1870, im 5. Bde. des Jahrb.) — „Shakspere oder Shakespeare“ (in Nr. 18 und 26 von Lindaus „Gegenwart“. 1880).

Bildnisse: James Boaden: „An inquiry into the authenticity of various pictures and prints, which from the decease of the poet have been offered to the public as portraits of Shakspeare.“ (London 1824.) — Abr. Wivell: „Historical account of all the portraits of William Shakespeare.“ (London 1827.) — J. Hain Friswell: „Life portraits of William Shakspeare.“

(London 1864.) — Gg. Scharf: „On the principal portraits of Shakspeare.“ (London 1864.) — Herm. Grimm in der Zeitschrift „Ueber Künstler und Kunstwerke“. (Berlin 1867). — Herm. Schaafhausen: „Ueber die Totenmaske Shakespeares.“ (1875, im 10. Bde. des Jahrb.) — „Ein Portrait von Shakespeare.“ (1881, im 16. Bde. des Jahrb.) — K. Elze: „Shakespeares Bildnisse.“ (1869, im 4. Bde. des Jahrb.)

Stratford: R. B. Wheler: „An historical account of the birthplace of Shakespeare,“ edited by H. O. Halliwell. (Stratford 1869.) — Halliwell: „An historical account of New Place, the last residence of Shakespeare.“ (London 1864.) — Herm. Kurz: „Die Wilderersage.“ (1869, im 4. Bde. des Jahrb.)

Kenilworth: Laneham: „Account of the queen's entertainment at Killingworth Castle“ (1575). — Gg. Gaskoigne: „The princely pleasures at the court at Kenelworth“ (1576). — W. Scott: „Kenilworth.“ (Edinburgh 1831.) — L. Tieck: „Das Fest zu Kenelworth“ (1828).

London: Harrisons „Description of England“ (1577—83), von Furnivall in der 6. Serie „Shakspere's England“ der Publikationen der New Shakspere society herausgegeben. — Stow: „A survey of London“ (herausg. von Thoms 1876). — W. G. Thornbury: „Shakespeare's England, or sketches of our social history in the reign of Elizabeth.“ (London 1856.) — W. B. Rye: „England as seen by foreigners in the days of Elizabeth and James I.“ (London 1865.) — Jul. Rodenberg: „Shakespeares London“ in den „Studienreisen in England“. (Leipzig 1872.) — Th. Vatke: „Ein Gang durch London zur Zeit Jakobs I.“ (1873, im „Neuen Reich“.)

Shakespeares Reisen: John Bruce: „Who was Will, my Lord of Leicester's jesting player?“ (1844, in den Papers der Shakespeare Society.) — W. Bell: „Ist Shakespeare jemals in Deutschland gewesen?“ (1853, in Nr. 50 des „Stuttgarter Morgenblattes“.) — K. Elze: „Shakespeares mutmaßliche Reisen.“ (1873, im 8. Bde. des Jahrb.) — Th. Elze: „Italienische Skizzen zu Shakespeare.“ (1877—79, im 13.—15. Bde. des Jahrb.)

Konfession: F. A. Rio: „Shakespeare“ (Paris 1864), übersetzt von K. Zell (Freiburg 1864); vgl. M. Bernays: „Shakespeare, ein katholischer Dichter.“ (1865, im 1. Bde. des Jahrb.) — Reichensperger: „W. Shakespeare, insbesondere sein Verhältnis zum Mittelalter und zur Gegenwart.“ (Münster 1872.) — Hager: „Die Größe Shakespeares.“ (Freiburg 1873.) — J. M. Raich: „Shakespeares Stellung zur katholischen Religion.“ (Mainz 1884.) — E. Vehse: „Shakespeare als Protestant, Politiker und Dichter.“ (Hamburg 1851. II Bde.) — Jul. Thümmel: „Ueber Shakespeares Geistlichkeit.“ (1881, im 16. Bde. des Jahrb.)

Wissen und Beschäftigung: 1) R. Farmer: „An essay on the learning of Shakespeare.“ (Kambridge 1767; Basel 1800.)

— Jul. Zupitza: „Shakespeare über Bildung, Schulen, Schüler und Schulmeister.“ (1883, im 18. Bde. des Jahrb.) — 2) Lord Campbell: „Shakespeare's legal acquirements.“ (London 1859.) — W. L. Rushton: „Shakespeare a lawayer.“ (London 1858.) — 3) Rob. Patterson: „Letters on the natural history of the insects mentioned in Shakespeare's plays.“ (London 1841.) — Sidney Beisley: „Shakespeare's garden or the plants and flowers named in his works.“ (London 1864.) — A. v. Perger: „Die Flora William Shakespeares.“ (Wien 1870, im 10. Bde. der Schriften des „Vereins zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnis“.) — S. Harting: „The ornithology of Shakespeare.“ (London 1871.) — 4) Medizinisches: J. Ch. Bucknill: „The psychology of Shakespeare“ (London 1859); „Remarks on the medical knowledge of Shakespeare.“ (London 1860). — Conolly: „A study of Hamlet.“ (London 1863.) — J. Ray: „Shakespeare's delineations of insanity“ im 3. Bde. des „American Journal of Insanity.“ — Ch. W. Stearns: „Shakespeare's medical knowledge.“ (New-York 1865.) — G. Cleß: „Medizinische Blumenlese aus Shakespeare.“ (Stuttgart 1865.) — A. O. Kellog: „Shakespeare's delineations of insanity, imbecility and suicide.“ (New-York 1866.) — H. Neumann: „Ueber Lear und Ophelia.“ (Breslau 1866.) — K. Stark: „König Lear. Eine psychiatrische Shakespearestudie.“ (Stuttgart 1871.) Vgl. M. Bernays: „Shakespeare als Kenner des Wahnsinns.“ (1871, im „Neuen Reich“.) — Herm. Aubert: „Shakespeare als Mediziner.“ (Rostock 1873.) — C. C. Hense: „Die Darstellung der Seelenkrankheiten in Shakespeares Dramen.“ (1878, im 13. Bde. des Jahrb.) — Hirschfeld: „Ophelia, ein poetisches Lebensbild; Lear, ein poetisches Leidensbild, von Shakespeare, zum erstenmale im Lichte ärztlicher Wissenschaft dargestellt.“ (Danzig 1881.) — Reinhold Sigismund: „Die medizinische Kenntnis Shakespeares. Nach seinen Dramen historisch-kritisch bearbeitet.“ (1881–83, im 16—18. Bde. des Jahrb.) — 5) Zum Apotheker wird der Dichter gemacht in der Schrift: „The footsteps of Shakespeare“ (London 1862); zum Buchdrucker von W. Blades: „Shakspere and Typography, being an attempt to show Shakspere's personal connection with and technical knowledge of the art of printing.“ (London 1872.) — H. Courtenay: „Commentaries on the historical plays of Shakespeare.“ (London 1840, II Bde.) — Bischof Ch. Wordsworth: „Shakespeare's knowledge and use of the bible.“ (London 1864.) — Lord Musgrave stellte eine Untersuchung über Shakespeares nautische Kenntnisse an. Joh. Schümann: „See und Seefahrt nebst dem metaphorischen Gebrauch dieser Begriffe in Shakespeares Dramen.“ (Leipzig 1876.) — 6) Herm. Kurz: „Shakespeare, der Schauspieler.“ (1871, im 6. Bde des Jahrb.)

Charakterzüge: C. C. Hense: „Shakespeares Naturanschauung.“ (1865, im „Stuttgarter Morgenblatt“ Nr. 49–52.) — W. König: „Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ.“

(Leipzig 1873.) — K. Elze: „Shakespeares Charakter, seine Welt- und Lebensanschauung.“ (1875, im 10. Bde. des Jahrb.) — F. G. Fleay: Shakespeare and Puritanism.“ (1884, im 7. Bde. der ‚Anglia‘.) — Fr. Förster: „Shakespeare und die Tonkunst“ (1867) und R. Sigismund: „Die Musik in Shakespeares Dramen.“ (1884, im 2. und 19. Bde. des Jahrb.) — W. Steuerwald: „Das Verhältnis Shaksperes zur Musik“ in dem Buche: „Lyrisches im Shakspere“ (München 1881.) — A. v. Loën: „Shakespeare über die Liebe“ und J. Thümmel: „Der Liebhaber bei Shakespeare.“ (1884, im 19. Bde. des Jahrb.) — N. Delius: „Die Freundschaft in Shakespeares Dramen.“ (1884, im 19. Bde. des Jahrb.) — H. v. Stein: „Shakespeare als Richter der Renaissance.“ (1881, im 4. Bde. der „Bayreuther Blätter“.) — H. Ulrici: „Ueber Shakespeares Humor.“ (1871, im 6. Bde. des Jahrb.)

Entwickelung: Edm. Malone: „An attempt to ascertain the order in which the plays of Shakspeare were written.“ (London 1778.) — W. König: „Ueber den Gang von Shakespeares dichterischer Entwickelung und die Reihenfolge seiner Dramen nach demselben.“ (1875, im 10. Bde. des Jahrb.) — E. Dowden: „Shakspere; a critical study of his mind and art“ (London 1875. 6. Aufl. 1882); übersetzt von W. Wagner: „Shakspere, sein Entwickelungsgang in seinen Werken.“ (Heilbronn 1879.) — Die Vorreden von Delius und Furnivall zum „Leopold Shakspere“. — B. T. Sträter: „Die Perioden in Shakespeares dichterischer Entwickelung“ (in „Herrigs Archiv“ und 1881 im 16. Bde. des Jahrb.). — W. Hertzberg: „Metrisches, Grammatisches, Chronologisches zu Shakespeares Dramen.“ (1878, im 13. Bde. des Jahrb.) — F. G. Fleay: „Shakespeare Manual“ (London 1876) und „Introduction to Shakespearian Study.“ (London 1877.) — H. P. Stokes: „An attempt to determine the chronological order of Shakspere's plays.“ (London 1877.) — H. v. Friesen: „Bemerkungen zu den Altersbestimmungen für einige Stücke von Shakespeare.“ (1867, im 2. Bde. des Jahrb.)

Philosophie: C. Hebler: „Shakespeare und die Philosophie“ in den „Aufsätzen über Shakespeare“. — C. C. Hense: „Shakespeare und die Philosophie (Pythagoras)“ in den „Untersuchungen und Studien“. — B. Tschischwitz: „Shakespeareforschungen.“ (Halle 1868.) — G. Marggraf: „Shakespeare als Lehrer der Menschheit.“ (Leipzig 1864). — W. König: „Shakespeare und Giordano Bruno.“ (1876, im 11. Bde. des Jahrb.) Vgl. hierzu in Herm. Brunnhofer: „Giordano Brunos Weltanschauung und Verhängnis“ (Leipzig 1882) den Abschnitt „Brunos Schicksale in England“; M. Carriere: „Die philosophische Weltanschauung in der Reformationszeit.“ (Stuttgart 1849.) — K. Fischer: „Francis Bacon und seine Nachfolger.“ (Leipzig 1875.) Hierzu Lasson: „Ueber Bacons wissenschaftliche Prinzipien“ (Berlin 1860); J. v. Liebig: „Francis Bacon von Verulam und die Geschichte der Naturwissenschaften“ (München 1863); Macaulay: „Lord Bacon“, in den „Critical and historical Essays“. (London 1877.)

———

4. Aesthetische und litterarhistorische Erläuterungsschriften.

Verhältnis zum klassischen Altertum: Paul Stapfer: „Shakespeare et l'antiquité" (Paris), enthaltend vier Teile: „Les tragédies romaines de Shakespeare" (1883); „Drames et poèmes antiques de Shakespeare" (1884); „L'antiquité grecque et latine dans les oeuvres de Shakespeare" (1879); „Shakespeare et les tragiques grecs suivis de Molière. Shakespeare et la critique allemande" (1880). — Goethe: „Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neuesten (1813). — Ad. Schöll: „Shakespeare und Sophokles" (1865, im 1. Bde.); Th. Vatke: „Shakespeare und Euripides" (1869, im 4. Bde. des Jahrb.). — C. C. Hense: „Lylly und Shakespeare in ihrem Verhältnis zum klassischen Altertum." (1872, im 7. Bde. des Jahrb.) — K. Sendel: „Lessing-Aristoteles' Verhältnis zu Shakespeare." (1872, im 2. Bde. des „Archivs für Litteraturgeschichte".) — W. Klingelhöffer: „Plaute imité par Molière et Shakespeare." (Darmstadt 1873.) — Jul. Thümmel: „Der miles gloriosus bei Shakespeare"; W. Hertzberg: „Eine griechische Quelle zum 154. und 155. Sonette." (1878, im 13. Bde. des Jahrb.) — C. C. Hense: „Antikes in Shakespeares Drama: „Der Sturm." (Schwerin 1879.) — N. Delius: „Klassische Reminiszenzen in Shakespeares Dramen." (1883, im 13. Bde. des Jahrb.) — Trahndorff: „Ueber den Orestes der alten Tragiker, hauptsächlich Aeschylus, und den Hamlet des Shakespeare" (1833) und A. Heintze: „Versuch einer Parallele zwischen dem Sophokleischen Orestes und dem Shakespeareschen Hamlet." 1857 (Osterprogramme des Gymnasium Bugenhagianum zu Treptow); Schmalfeld: „Einige Bemerkungen zur Elektra des Sophokles mit einem Seitenblick auf Shakespeares Hamlet." (Eisleben 1868.)

Verhältnis zu den Quellen: K. Simrock: „Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen mit sagengeschichtlichen Nachweisungen." (Bonn 1872. II Bde.) Als Ergänzung hiezu Al. v. Weilen: „Shakespeares Vorspiel zu ‚Der Widerspenstigen Zähmung'. Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte." (Frankfurt 1884.) M. Landau: „Le Fonti della Tempesta di W. Shakespeare" im 2. Bde. der „nuova Antologia" 1878; vgl. auch Landau: „Die Quellen des Dekamerone." (2. Aufl. Stuttg. 1884.) — J. P. Collier: „Shakespeare's Library: a collection of the romances, novels, poems, and histories used by Shakespeare as the foundation of his dramas." (London 1843. II Bde.) — W. C. Hazlitt: „Shakespeare's Library." (London 1875. VI Bde.) — Gg. Steevens: „Six old plays on which Shakespeare founded his own plays." (London 1779.)

Dramatische Technik: N. Delius: „Die Bühnenweisungen in den alten Shakspere-Ausgaben" (1879); „Die epischen Elemente in Shakspere's Dramen" (1877); „Ueber den Monolog in Shaksperes Dramen." (1881, im 8., 12. u. 16. Bde. des Jahrb.) — F. Lüders: „Prolog und Epilog bei Shakespeare." (1870, im 5. Bde.

des Jahrb.) — C. C. Hense: „Polymythie in dramatischen Dichtungen Shakespeares." (1876, im 11. Bde. des Jahrb.) — H. Ulrici: „Ueber Shakespeares Fehler und Mängel." (1868, im 3. Bde. des Jahrb.) — Joh. Meißner: „Ueber die innere Einheit in Shakespeares Stücken." (1872, im 7. Bde. des Jahrb.) — A. W. Schlegel: „Ueber Shakespeares Romeo und Julia" (1797), in Schillers Horen (im 7. Bde. von Schlegels „sämtl. Werken", Leipzig 1846). — Gustav Freytag: „Die Technik des Dramas." (Leipzig 1881. 4. Aufl.)

Joh. Elias Schlegel: „Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs bei Gelegenheit einer Uebersetzung von Shakespeares Julius Cäsar." (1741, im 1. Bde. der „Kritischen Beiträge"; im 3. Bde. der Werke Schlegels. Kopenhagen 1764.)

Lessing: „Briefe, die neueste Litteratur betreffend" (Berlin 1759); „Hamburgische Dramaturgie." (Hamburg 1767—69.)

H. W. v. Gerstenberg: „Etwas über Shakespeare." (1766, in den Schleswigischen „Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur" (im 3. Bde. der „Vermischten Schriften", Altona 1816, stark verändert; vgl. M. Koch: „Die Schleswigischen Litteraturbriefe", München 1878).

Mrs. E. Montagu: „An essay on the writings and genius of Shakespear, compared with the Greek and French dramatic poets, with some remarks upon the misrepresentations of Mons. de Voltaire" (London 1769. 4. Aufl. 1777); übersetzt von Joh. Joach. Eschenburg: „Versuch über Shakespears Genie und Schriften." (Leipzig 1771.)

Herder: „Shakespear" in den „Fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst." Hamburg 1773 (im 20. Bde. der „Sämtl. Werke". Stuttgart 1830).

J. M. R. Lenz: „Anmerkungen übers Theater" (Leipzig 1774); „Ueber die Veränderung des Theaters im Shakespeare" in den „Flüchtigen Aufsätzen". (Zürich 1776; im 2. Bde. der „Gesammelten Schriften". Berlin 1828.)

Goethe: Rede „zum Schäkespears-Tag" (im 2. Bde. des „Jungen Goethe". Leipzig 1875); die Abhandlungen über Shakespeare in „Wilhelm Meisters Lehrjahren"; die drei Aufsätze, unter dem Titel „Shakespeare und kein Ende" zusammengefaßt; die Anzeige des Neudrucks der ersten Quarto des Hamlet (1827).

A. W. v. Schlegel: „Etwas über William Shakspeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters" (1796) und „Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache" (1797), in Schillers „Horen" (im 7. Bde der „Sämtl. Werke". Leipzig 1846). —

L. Tieck: „Die Kupferstiche nach der Shakspearegalerie in London" in der „Bibliothek d. schönen Wissenschaften" (1793); „Shakspeares Behandlung des Wunderbaren" (Berlin 1796); „Briefe über W. Shakspeare" im „Poetischen Journal" (Jena 1800); sämtliche drei Abhandlungen im 1. Bde. der „Kritischen Schriften" (Leipzig 1848). - Fragmente und Entwürfe des Buchs über

Shakspeare im 2. Bde. der „Nachgelassenen Schriften". (Leipzig 1855.) — „Dichterleben." Zwei Novellen (1826 u. 1831).

S. T. Coleridge: „Notes and lectures upon Shakespeare." (London 1849. II Bde.)

Francis Douce: „Illustrations of Shakespeare and of ancient manners, with dissertations on the clowns and fools of Shakespeare; on the collection of popular tales entitled Gesta Romanorum, and on the English Morris dance." (London 1839.)

Franz Horn: „Shakespeares Schauspiele erläutert." (Leipzig 1822—31. V Bde.)

G. G. Gervinus: „Shakespeare." (Leipzig 1849—50. IV Bde.) — „Händel und Shakespeare." (Leipzig 1868.)

R. Wagner: „Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst." Zweiter Teil von „Oper und Drama". Leipzig 1852 (im 4. Bde. der „Gesammelten Schriften u. Dichtungen". Leipz. 1872).

Herm. Ulrici: „Shakespeares dramatische Kunst. Geschichte und Charakteristik des Shakespeareschen Dramas." (Leipzig 1874. III Bde. 1. Aufl. Halle 1839.)

H. Th. Rötscher: „Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden enthüllt und entwickelt." (Berlin 1864.)

Alph. Lamartine: „Shakespeare et son oeuvre"; V. Hugo: „William Shakespeare." (Paris 1864.) — A. Mézières: „Shakespeare, ses œuvres et ses critiques." (Paris 1861; 3. Aufl. 1882.)

Fr. Kreyßig: „Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke." (Berlin 1877. II Bde. 3. Aufl.; 1. Aufl. 1838.) — „Shakespearefragen. Kurze Einführung in das Studium des Dichters." (Leipzig 1871.)

Otto Ludwig: „Shakespeare-Studien. Aus dem Nachlasse des Dichters herausgegeben von M. Heydrich. (Leipzig 1872.) Hiezu W. Scherers Rezension in den „Vorträgen und Aufsätzen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Oesterreich." (Berlin 1874.)

C. Hebler: „Aufsätze über Shakespeare." (Bern 1874. 2. Aufl.)

H. v. Friesen: „Shakspere-Studien." (Wien 1874—76. III Bde.)

Al. Schmidt: „Sacherklärende Anmerkungen zu Shakespeares Dramen." (Leipzig 1842.) — K. Elze: „Abhandlungen zu Shakespeare." (Halle 1877.) — N. Delius: „Abhandlungen zu Shakspere." (Elberfeld 1878.) — C. C. Hense: „Shakespeare. Untersuchungen und Studien." (Halle 1884.) — Jul. Thümmel: „Vorträge über Shakespeares Charaktere." (Halle 1881.) — Ad. Schöll: „Gesammelte Aufsätze zur klassischen Litteratur alter und neuerer Zeit." (Berlin 1884.)

Papers of the Shakespeare Society. (London 1841—52. XXXVII Bde.) — Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Fr. Bodenstedt, K. Elze, F. A. Leo. (Berlin und Weimar 1865—84.

XIX Bde.) — Publications of the new Shakspere Society, unter F. J. Furnivalls Leitung seit 1874 in acht Serien erscheinend.

Antishakespeareana: Chr. D. Grabbe: „Ueber die Shakspero-Manie.“ (1827, im 4. Bde. der „Sämtl. Werke“. Detmold 1874.) — G. Rümelin: „Shakespearestudien eines Realisten.“ (Stuttgart 1865; 2. Aufl. 1874.) — Rod. Benedix: „Die Shakespearomanie. Zur Abwehr.“ (Stuttgart 1873.)

Geschichtliches: Dav. Hume: „The history of England under the house of Tudor.“ (London 1769. II Bde.) — Macaulay: „The history of England.“ (I. Bd., new edition. London 1877); „Burleigh and his times“ in den „Critical and historical essays“. (London 1877.) — J. A. Froude: „History of England. Reign of Elizabeth.“ (London 1863—70. VI Bde.) — L. v. Ranke: „Englische Geschichte vornehmlich im 17. Jahrhundert.“ (I. u. II. Bd. Leipzig 1877, 4. Aufl.) — W. Maurenbrecher: „England im Reformationszeitalter.“ (Düsseldorf 1866.) — Reinh. Pauli: „Bilder aus Altengland“ (Gotha 1860); „Aufsätze zur englischen Geschichte“. (Leipzig 1869 und 1883.) — Erwin Nasse: „Ueber die mittelalterliche Feldgemeinschaft und die Einhegungen des 16. Jahrhunderts in England.“ (Bonn 1869.)

Litteraturgeschichtliches: Gg. Voigt: „Die Wiederbelebung des klassischen Altertums.“ (Berlin 1880—81. II Bde. 2. Aufl.) — H. Hallam: „Introduction to the literature of Europe in the 15., 16. and 17. centuries.“ (London 1871. 4. Aufl. IV Bde.) — Fr. v. Schlegel: Vorlesungen über „Geschichte der alten und neueren Litteratur“, im I. und II. Bde. der „Sämtl. Werke“. (Wien 1846.) — M. Carriere: „Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen mit Grundzügen der vergleichenden Litteraturgeschichte.“ (Leipzig 1884. Vergleichung Shakespeares mit Kalderon.) — H. Taine: „Histoire de la littérature Anglaise.“ (Paris 1863—64. IV Bde.) — H. Morley: „A first sketch of English literature.“ (London.) — E. Arbers collections: The English Garnier; the English Scholar's library; English Reprints.

5. Zur Geschichte des englischen Dramas und Theaters.

Allgemeines: J. Wright: „Historia histrionica. An historical account of the English stage, showing the ancient uses, improvement and perfection of dramatic repraesentations in this nation.“ (London 1699.) — „Biographia dramatica.“ (London 1782.) — Edm. Malone: „An historical account of the rise and progress of the English stage and of the economy and usages of the ancient theatres in England.“ (London 1790; Basel 1800.) — W. Scott: „Essay on the drama.“ — W. Hazlitt: „Lectures on the dramatic literature of the age of Elisabeth.“ (London 1821.) — J. O. Halliwell: „A dictionary of

old English plays existing either in print or in manuscript from the earliest times to the close of the 17. century; including also notices of the latin plays written by English authors." (London 1860.) — R. Grant White: „Rise and progress of the English drama" in seiner Shakespeareausgabe. — A. W. Ward: „A history of English dramatic literature to the death of queen Anne." (London 1875. II Bde.) — J. Payne Collier: „The history of English dramatic poetry to the time of Shakespeare and annales of the stage to the restauration with the memoirs of the principal actors in Shakespeare's plays, when originally performed." (London 1879. III Bde. New edition.) — Jusserand: „Le théâtre en Angleterre depuis la conquête jusqu'aux prédécesseurs immediats de Shakespeare." (Paris.) — A. W. v. Schlegel: „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur", in Wien 1808 gehalten (Heidelberg 1809—11; III Bde.); ins Englische übersetzt 1815; (im 5. u. 6. Bde. der „Sämtl. Werke" 1846); hiezu Solgers Beurteilung im 2 Bde. der „Nachgelassenen Schriften" (Leipzig 1826). — L. Tieck: „Das altenglische Theater", Vorreden im 1. Bde. der „Kritischen Schriften". (Leipzig 1848.) — M. Rapp: „Studien über das englische Theater." (Erste und zweite Abteilung. Tübingen 1862.) — G. H. Haring: „Die Blütezeit des engl. Dramas" (Hamburg 1875). — L. J. Klein: „Geschichte des englischen Dramas" [bis auf Shakespeare]. (Leipzig 1876. II Bde. 12. und 13. Bd. in Kleins „Geschichte des Dramas.") — R. Prölß: „Das neuere Drama der Engländer." (Leipzig 1882. 2. Bd. der „Geschichte des neueren Dramas.") — M. Carriere: „Das englische Schauspiel" (im 4. Bde der „Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung und die Ideale der Menschheit". Leipzig 1884. 4. Aufl.).

Aeltestes religiöses Drama: H. Alt: „Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt." (Berlin 1846.) — K. Hase: „Das geistliche Schauspiel. Geschichtliche Uebersicht." (Leipzig 1858.) — G. Milchsack: „Die Oster- und Passionsspiele. Litterarhistorische Untersuchung über den Ursprung und die Entwickelung derselben bis zum 17. Jahrhundert." (Wolfenbüttel 1880.) — Th. Wright: „Early mysteries and other latin poems of the 12. and 13. centuries. (London 1844.) — Zschech: „Die Anfänge des englischen Dramas." (Marienwerder 1866.) — E. Mall: „Das älteste englische Spiel von Christi Höllenfahrt (The harrowing of hell)." (Breslau 1871.) — W. Marriott: „A collection of English miracleplays or mysteries; to which is prefixed an historical view of this description of plays." (Basel 1838.) — L. Toulmin Smith: „Play of Abraham and Isaak." (1884, im 7. Bde. der ‚Anglia'.) — Johann Bale's „Comedy concernynge thre lawes" mit Einleitung, Anmerkungen und einem Exkurse über die Metrik, herausgegeben von Arn. Schröer. (Halle 1882.) — A. Ebert: „Die englischen Mysterien." (Berlin 1859. Im 1. Bde. des „Jahrbuchs für romanische und englische Litteratur.") — H. Ahn: „English

mysteries and miracleplays." (Trier 1867.) — L. Rovenhagen: „Altenglische Dramen." (Aachen 1879.) — R. Genée: „Die englischen Mirakelspiele und Moralitäten." (Berlin 1878. In Virchow-Holzendorffs Vorträgen XIII, 305.)

Ludi Coventriae: A collection of mysteries, herausgegeben von J. O. Halliwell. (London 1841, für die Shakespeare Society.) — Th. Sharp: „A dissertation on the pageants or dramatic mysteries anciently performed at Coventry by the trading companies of that city." (Koventry 1825.)

The **Chester Whitsun Plays**: A collection of Mysteries, herausgegeben von Th. Wright. (London 1843, für die Shakespeare Society.)

The **Townley Mysteries** or Miracleplays, herausgegeben von Paine und J. Gordon. (London 1836 und 1841, in den Publications of the Sortees Society.)

The **Digby Mysteries**, herausgegeben von F. J. Furnivall in der 7. Serie der Publikationen der New Shakspere Society. (London 1882.) — K. Schmidt: „Die Digby-Spiele." (Berlin 1884.)

Das weltliche Drama bis auf Shakespeare: Th. Hawkins: „The origin of the English drama." (Oxford 1773. III Bde.) — W. Scott: „The ancient British drama". (London u. Edinburgh 1810. III Bde.) — W. Carew Hazlitt: „A select collection of old English plays. Originally published by R. Dodsley 1744. Now first chronologically arranged, revised and enlarged." (London 1874—76. XV Bde. 4. Aufl.) — The poetical works of John Skelton with notes and some account of the author and his writings by A. Dyce. (London 1843. II Bde.) — „Every-Man, Homulus und Hekastus. Ein Beitrag zur internationalen Litteraturgeschichte" von K. Gödeke. (Hannover 1865.) — Johann Bale's „Kynge Johan. A play in two parts." Herausgegeben von J. P. Collier, London 1838, für die Camden Society. — Nicholas Udall's „Roister Doister" in Arbers Reprints Nr. 17. (London 1869.) Habersang: „Ralph Roister Doister, die erste englische Komödie" (Bückeburg 1874); M. Walter: „Beiträge zu Ralph Roister Doister." (1882, im 5. Bde. der „Engl. Studien.") — Th. Sackville und Th. Norton: „Gorboduc or Ferrex and Porrex, a tragedy." Herausgegeben von L. Toulmin Smith (Heilbronn 1883. 1. Heft der Neudrucke „Englischer Sprach- und Litteraturdenkmale"); F. Koch: „Ferrex und Porrex. Eine litterarhistorische Untersuchung." (Halle 1881.)

Shakespeares unmittelbare Vorgänger und Zeitgenossen: C. Lamb: „Specimens of early dramatic poetry." (London 1808.) — A. Mézières: „Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare." „Contemporains et successeurs de Shakespeare." (Paris 1881. 3. Aufl.) — E. Lafond: „Contemporains de Shakespeare." (Paris 1865.) — Ch. Grant: „Shakespeare und die Dichter seiner Zeit." (1875, im 35. Bde. der

„Preußischen Jahrbücher".) — W. Hertzberg: „Shakespeare und seine Vorläufer." (1880, im 15. Bde. des Jahrb.) — Fr. Bodenstedt: „Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke in Charakteristiken und Uebersetzungen (Webster, Marston, Dekker, Rowley, Ford, Lyly, Greene, Marlowe)." (Berlin 1858—60. III Bde.) — R. Prölß: „Altenglisches Theater (Kyd, Marlowe, Webster, Ford, Massinger)." (Leipzig II Bde.) — E. v. Bülow: „Altenglische Schaubühne." (Berlin 1831.) — R. Simpson: „The school of Shakspere." (London 1878. II Bde.) — K. Elze: „Notes on Elizabethan dramatists with conjectural emendations of the text." (Halle 1879 u. 1884. II Bde.)

John Lyly: „The dramatic works with notes and some account of his life and writings". Herausgeg. von F. W. Fairholt (London 1858. II Bde.); Euphues in Nr. 9 von Arbers „Reprints". (London 1868. Mit umfassenden Litteraturangaben.) — F. Landmann; „Der Euphuismus; sein Wesen, seine Quelle, seine Geschichte" (Gießen 1881) und „Sakspere and Euphuism. Euphues an adaption from Guevara" (vgl. „engl. Studien 5,410 und 6,94). — C. C. Hense: „John Lylly und Shakespeare." (1872 und 1873 im 7. und 8. Bde. des Jahrb.) — John Goodlet: „Shaksper's debt to John Lyly." (1882, im 5. Bde. der „Engl. Studien".)

Robert Greene und Georg Peele: „The dramatic and poetical works" with memoirs of the authors and notes. Herausgegeben von Al. Dyce. (London 1861.) — A. W. Ward: „Honourable history of friar Bacon and friar Bungay." (Oxford 1878.) — Greenes Menaphon in Nr. 12 von Arbers „English scholar's library". — Wolfgang Bernhardi: „R. Greenes Leben und Schriften; eine historisch-kritische Studie." (Leipzig 1874.) R. Lammerhirt: „Gg. Peele. Untersuchungen über sein Leben und seine Werke." (Rostock 1882.) — Der „Flurschütz von Wackefield" in Tiecks „Altenglischem Theater"; „Die wunderbare Sage vom Pater Baco" in Tiecks „Vorschule zu Shakspeare".

Christopher Marlowe: „The works with some account of the author and notes." Herausgegeben von Al. Dyce. (London 1862.) „The works including his translations edited with notes and introduction" von Fr. Cunningham. (London 1870.) „Marlowes Werke historisch-kritische Ausgabe" von H. Breymann u. Albrecht Wagner in den „engl. Sprach- u. Litteraturdenkmalen" (Heilbronn). — W. Wagner: „Tragedy of Edward II. with an introduction and notes" (Hamburg 1871); „Tragedy of Dr. Faustus with introduction and notes. (London 1877.) A. W. Ward: „Tragical history of Dr. Faustus." (Oxford 1878.) — W. Wagner: „Emendationen und Bemerkungen zu Marlowe." (1876, im 11. Bde. des Jahrb.) — „Doktor Fausts Tragödie." Aus dem Englischen übersetzt von Wilh. Müller mit einer Vorrede von Achim v. Arnim. (Berlin 1818.) „Marlowes Faust, die älteste dramatische Bearbeitung der Faustsage." Uebersetzt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Alfred v. d. Velde. (Breslau 1870.) Boden-

stedts und Prölß' Uebersetzung s. o. — Th. Delius: „Marlowes Faustus und seine Quelle. Ein Beitrag zur Kritik des Dramas." (Bielefeld 1881.) — Münch: „Stellung Marlowes zum Volksbuch von Faust." (Bonn 1879 in der „Festschrift zur 34. Versammlung deutscher Philologen.") — H. Düntzer: „Zu Marlowes Faust" (1878, im 1.) und K. L. Schröer: „Zu Marlowes Faust" (1882 im 5. Bde. der ‚Anglia'). — H. Breymann: „Marlowes Dr. Faustus." (1882, im 5. Bde. der „Engl. Studien".) — J. Schipper: „De versu Marlowii." (Bonn 1867.) — H. Ulrici: „Chr. Marlowe und Shakespeares Verhältnis zu ihm." (1865, im 1. Bde. des Jahrb.) T. Mommsen: „Marlowe und Shakspeare."

Benjamin Jonson: „The works with notes critical and explanatory and a biographical memoir" by W. Gifford. (London 1816. IX Bde.) „The works with a biographical memoir by W. Gifford. (London 1860. New edition in einem Bde.) — „Herr von Fuchs" und „Epicoene, oder das stille Frauenzimmer". Uebersetzt von L. Tieck. (1793 und 1800, im 12. Bde „der Schriften".) — W. v. Baudissin: „Ben Jonson und seine Schule, dargestellt in einer Auswahl von Lustspielen und Tragödien, übersetzt und erläutert." (Leipzig 1836. II Bde. „Der Alchimist", „Der dumme Teufel".) — H. v. Friesen: „Ben Jonson eine Studie." (1875, im 10. Bde. des Jahrb.) H. Sägelken: „Ben Jonsons Römerdramen." (Bremen 1880.) — A. Sörgel: „Die englischen Maskenspiele." (Halle 1882.)

Georg Chapman: „The comedies and tragedies now first collected with illustrative notes and a memoir of the author." (London 1879. III Bde.) „Tragedy of Alphonsus emperor of Germany," edited with an introduction and notes by K. Elze. (Leipzig 1867.) „The whole works of Homer prince of poets in his Iliads and Odyseys translated according to the Greek by Geo. Chapman", herausgeg. von R. H. Shepherd. (London 1875.) — Fr. Bodenstedt: „Chapman in seinem Verhältnis zu Shakespeare." (1865, im 1. Bde. des Jahrb.) — H. M. Regel: „Ueber Gg. Chapmans Homerübersetzung." (1882, im 5. Bde. der „Engl. Studien".)

Philipp Massinger und John Ford: „The dramatic works of Massinger and Ford with an introduction" by Hartley Coleridge. (London 1859.) — In „Ben Jonson und seine Schule" hat Baudissin von Massingers Werken übersetzt: „Eine neue Weise, alte Schulden zu zahlen"; „Die Bürgerfrau als Dame"; „Der Herzog von Mailand" (für die Bühne bearbeitet von A. Deetz, Berlin 1880); „Die unselige Mitgift" von Massinger und Nathanael Field. — Lud. Ferd. Huber: „Szenen aus dem Sklaven, einem Schauspiel von Ph. Massinger." (1793, im 2. Teile der „Vermischten Schriften". Berlin.) Massingers „Tyrann oder die Jungfrauntragödie" in Tiecks „Vorschule zu Shakspeare". — J. Phelan: „Life and plays of Ph. Massinger." (1878, im 2. Bde. der

‚Anglia‘.) — M. Wolff: „John Ford, ein Nachahmer Shakespeares.“ (Heidelberg 1880.)

John Webster: „The works with some account of the author and notes“ by Al. Dyce. (London 1871 a new edition.) Uebersetzungen s. o. Bodenstedt und Prölß.

Thomas Heywood: „The dramatic works now first collected with illustrative notes and a memoir of the author.“ (London 1874. VI Bde.) — Die „Hexen in Lankashire“ in Tiecks „Vorschule zu Shakspeare“.

Thomas Dekker: „The dramatic works now first collected with illustrative notes and a memoir of the author“. (London 1873. IV Bde.) — „Fortunatus und seine Söhne, eine Zaubertragödie, aufgeführt im Jahre 1600 vor der Königin Elisabeth. Aus dem Englischen des Th. Dekker von F. W. Val. Schmidt. Mit einem Anhange ähnlicher Märchen dieses Kreises und einer Abhandlung über die Geschichte des Fortunatus.“ (Berlin 1819.)

Francis Beaumont und John Fletcher: „The works“ with an introduction by Gg. Darley. (London 1880. II Bde. a new edition.) — Baudissin in „Ben Jonson und seine Schule“ übersetzte von Fletcher: „Der spanische Pfarrer“; „Der ältere Bruder“. — H. W. v. Gerstenberg: „Die Braut, eine Tragödie nach Fr. Beaumont und J. Fletcher. Nebst kritischen und biographischen Abhandlungen über die vier größten Dichter des ältern Britischen Theaters und einem Schreiben an Weiße.“ (Kopenhagen 1765.) — Beaumont-Fletchers „Rule a wife and have a wife“ hat Fr. L. Schröder 1784, mit Zugrundelegung einer älteren Bearbeitung: „Der beste Mann“, im 2. Bde. von Chr. H. Schmidts „Engl. Theater“ (Danzig 1772), auf die Bühne gebracht unter dem Titel „Stille Wasser sind tief“ (im 2. Bde. von Schröders „Dramatischen Werken“. Berlin 1831). — Lud. Ferd. Huber: „Elisabeth oder der König beim König. Nebst vorläufigen Anmerkungen über Beaumont und Fletcher und das ältere englische Theater überhaupt.“ (Dessau 1785; als „Fragment über das ältere englische Theater“ abgedruckt im 2. Teile der „Vermischten Schriften“. Berlin 1793). — K. L. Kannegießer: „Beaumont und Fletchers dramatische Werke, aus dem Englischen übersetzt.“ (Berlin 1807—1808. II Bde.) — R. Boyle: „Beaumont, Fletcher, Massinger“ (1882 u. 1884, im 5. u. 7. Bde. der „Engl. Studien“); „Ueber die Echtheit Heinrichs VIII. von Shakespeare.“ (St. Petersburg 1884.)

Bühne: N. Delius: „Das englische Theaterwesen zu Shaksperes Zeit.“ (Bremen 1853.) — K. Elze: „Eine Aufführung im Globustheater.“ (1879, im 14. Bde. des Jahrb.) — Joh. Lepsius: „Die Shakespearebühne“ (im 1. Hefte der „Beiträge zur Erkenntnis der dramatischen Kunst“. München 1880). — O. Werner: „Die Elisabethanische Bühne nach Ben Jonson.“ (Halle 1878.) — P. Cunningham: „Inigo Jones. A life of the architect.“ (London 1848.)

6. Zeittafel.

1066. Schlacht bei Hastings; Einwanderung der Normannen in England.
1204. Saxo Grammatikus, der erste Erzähler der Hamletsage, gest.
1214. Roger Bacon geb.
1216. König Johann ohne Land stirbt.
1229. Die Universität Kambridge gegründet.
1249. Das University College in Oxford gestiftet.
1265. Dante geb.
1294. Roger Bacon stirbt zu Oxford.
1304. Petrarka geb.
1313. Boccaccio geb.
1321. Dante gest.
1324. John Wiklef geb.
1327. Thronbesteigung König Eduards III.
1340 (?). Geoffroy Chaucer geb.
1372. Chaucers italienische Reise.
1374. Petrarka gest.
1375. Boccaccio gest.
1377. Thronbesteigung König Richards II.
1393. Chaucers Canterbury Tales.
1399. Das Haus Lankaster gelangt mit der Thronbesteigung Heinrichs IV., Bolingbroke, zur Herrschaft.
1413. Thronbesteigung Heinrichs V., Monmouth.
1415. Schlacht bei Azinkourt.
1422. König Heinrich VI. gelangt zur Regierung.
1451. Beginn der Rosenkriege.
1456. Christophoro Kolombo geb.
1461. Das Haus York gelangt mit der Thronbesteigung Eduards IV. zur Herrschaft.
1466. Erasmus geb.
1471. Graf Warwick, der Königsmacher, in der Schlacht bei Barnet getötet. Caxton druckt als das erste englische Buch Raoul Fevres „Recuyell of the histories of Troye“, eine Quellenschrift für Shakespeares „Troilus und Kressida“. In Venedig erfolgt der erste Druck von Boccaccios „Dekamerone“.
1474. Ariost geb.
1480. Thomas Morus geb.
1483. Thronbesteigung Richards III. Martin Luther geb.
1485. Richard III. fällt in der Schlacht auf Bosworthfeld; das Haus Tudor gelangt mit der Thronbesteigung Heinrichs VII. zur Herrschaft. Sir Thomas Malory übersetzt den Ritterroman „La morte d'Arthur“.
1492. Kolombo entdeckt Amerika.

1493. Rabelais geb.
1494. Sebastian Brants „Narrenschiff". Hans Sachs geb.
1495. John Bale geb.
1498. Erasmus in England. Vasko de Gama gelangt nach Umseglung des Kaps der guten Hoffnung nach Indien.
1499. Das erste spanische Drama „Calisto y Melibea".
1502. Die Universität Wittenberg gegründet.
1504. Nicholas Udall geb.
1505. John Knox, der Reformator Schottlands, geb. Erasmus kommt zum zweitenmal nach England.
1506. Georg Buchanan geb. Kolombo stirbt.
1509. Thronbesteigung Heinrichs VIII. Kalvin geb. Erasmus gibt sein „Encomion Moriae" (Lob der Thorheit) heraus. Erste Aufführung von Ariosts „Suppositi".
1510. Erasmus Professor des Griechischen in Kambridge.
1511. St. Johns Kollegium in Kambridge gestiftet.
1515. Vierzig Gesänge von Ariosts „Rasendem Roland" gedruckt.
1516. More's „Utopia" erscheint zum erstenmal lateinisch. Erasmus veröffentlicht den griechischen Text des Neuen Testaments.
1517. Heinrich Surrey geb. Hans Sachs schreibt sein erstes Fastnachtsspiel.
1520. William Cecil geb.
1522. Luthers Neues Testament deutsch.
1523. Lord Berners englische Uebersetzung von Froissarts Chronik.
1524. Camoens und Pierre Ronsard geb.
1525. Tyndals Neues Testament englisch. Niklas Manuel läßt in Bern sein Reformationsspiel „Der Ablaßkrämer" aufführen.
1526. Hans Holbein kömmt nach England.
1527. Lord Sackville geb. Hans Sachs' Tragödie „Lukretia".
1529. John Skelton gest. Holbein verläßt England. Heinrich Bullingers Tragödie „Lukretia".
1530. John Shakespeare, des Dichters Vater, geb.
1532. Etienne Jodelle geb. Rabelais' „Chroniques du grand et énorme géant Gargantua". Ariosts „Orlando furioso" vollständig in 46 Gesängen.
1533. Ariost gest. Montaigne geb. Beginn der englischen Kirchentrennung.
1534. Luthers Altes und Neues Testament deutsch. Rob Garnier geb.
1535. Das Alte und Neue Testament englisch. Thomas Morus hingerichtet. Rabelais' „La vie du grand Gargantua". Paul Rebhuns Spiel von der gottesfürchtigen und keuschen Susanna.
1536. Erasmus stirbt.
1542. Thomas Wyatt stirbt.
1543. Kopernikus' „De orbium revolutionibus libri VI".
1544. Torquato Tasso geb.
1545. Roger Ascham's „Toxophilus".
1546. Todesjahr Luthers und Paul Rebhuns.

1547. Graf Surrey hingerichtet. Heinrich VIII. stirbt. Cervantes und Nikod. Frischlin geb.
1548. Giordano Bruno geb.
1551. William Camden geb. More's „Utopia" ins Englische übersetzt.
1552. Sir Walter Raleigh und Georg Peele geb. Erste Aufführung von Jodelles „Cléopâtre".
1553. Maria Tudor besteigt den englischen Thron. Stratford erhält Stadtrechte. Spenser und Lyly geb. Rabelais stirbt. Erster Druck von Udalls „Roister Doister".
1554. Sir Philipp Sidney geb.
1556. Udall stirbt.
1557. John Shakespeare vermählt sich mit Mary Arden. Gg. Chapman geb. Surreys Virgilübersetzung in Blankversen und die lyrische Sammlung „Tottel's Miscellanies". Die erste Dramatisierung des Nibelungenstoffes durch Hans Sachs.
1558. Thronbesteigung Elisabeths. Thomas Nash und Thomas Lodge geb. Der erste Band von Hans Sachs' sämtlichen Werken erscheint.
1559. „The Mirror for Magistrates."
1561. Francis Bacon und Louis de Gongora geb. Bandello stirbt. Die Tragödie „Gorboduk" gespielt. Die „Poetik" von Jul. Cäsar Skaliger erscheint.
1562. Der Sonettendichter Daniel, der Musiker Dowland und Lope de Vega geb.
1563. Der Epiker Drayton in Warwickshire geb. John Bale stirbt. Der erste Druck des „Gorboduk". Herzog Heinrich Julius von Braunschweig geb.
1564. Geburtsjahr von Wilhelm Shakespeare, Marlowe und Galilei. Kalvins und Michel Angelos Todesjahr. Der 5. Bd. von Belleforests „Histoires tragiques" erscheint, die Geschichte von Hamlet enthaltend.
1565. John Shakespeare Aldermann. John Heywood stirbt. Zweiter Druck des „Gorboduk".
1566. Gilbert Shakespeare geb. Der erste Teil von Paynters „Palace of Pleasure".
1567. Horaz' „Ars poetica" und Ovids „Metamorphosen" engl.
1568. John Shakespeare Bailiff. „Tankred und Gismunda", das erste englische Drama nach einer italienischen Novelle.
1569. Joanne Shakespeare geb. Roger Ascham stirbt. Spenser übersetzt Petrarkas „Visiones". Marini geb.
1570. Ascham's „Schoolemaster". Tirso de Molina geb.
1571. John Shakespeare erster Aldermann. Anna Shakespeare geb. Schlacht von Lepanto. Kepler geb.
1572. Inigo Jones geb. Fest von Kenilworth. Statut gegen Vaganten und herrenlose Schauspieler. Vermehrte Ausgabe von Paynters „Palace of Pleasure". „Tankred und Gismunda" in Blankverse umgearbeitet. Whetstones „Promus

und Kassandra". Erster Druck von Camoens' „Luisiaden". Knox und Benvenuto Cellini sterben. Bartholomäusnacht.

1573. Richard Shakespeare und Lord Southampton geb. Die ganze „Aeneide" englisch. Jodelle stirbt.

1574. Ben Jonson geb. Lord Leicesters Truppe erhält ein kgl. Patent. Jodelles „Oeuvres" erscheinen im Druck.

1575. Der Londoner Magistrat petitioniert gegen die Sonntagsaufführungen. Gaskoignes Poetik und Gedichtsammlung. Fischarts „Gargantua". Jak. Böhme geb.

1576. Erste Vorstellung im Blackfriartheater. John Fletcher geb. Hans Sachs stirbt.

1577. Drake zieht zur Weltumseglung aus. Rubens geb.

1578. William Harvey, der Entdecker des Blutumlaufs, geb.

1579. Anna Shakespeare stirbt. Spensers „Shepherd's Calendar". Lylis „Euphues the anatomy of wit". Norths Plutarchübersetzung. Lord Berners Uebersetzung des „Hüon von Bordeaux". Buchanan „De jure regni apud Scotas". Camoens stirbt.

1580. Edmund Shakespeare und Lord Pembroke geb. Lylis „Euphues and his England". Bandellos Novellen engl. Drake kehrt mit spanischer Beute von der Weltumseglung heim. Barth. Krügers „Neue Aktion von Anfang und Ende der Welt". R. Garniers Tragödien gesammelt.

1581. Halls englische Uebersetzung von zehn Büchern der „Ilias". Senekas sämtliche Tragödien englisch.

1582. Shakespeares Verheiratung. Eine Schauspielertruppe erhält den Titel: The queen's players. Whetstones „Heptameron". Buchanans „Rerum Scoticarum historia".

1583. W. Shakespeares Tochter Susanne geb.

1584. W. Shakespeares Zwillinge Hamlet und Judith geb. Massinger geb. Gründung der Kolonie Virginia.

1585. Lord Leicester mit einem englischen Heere in den Niederlanden. Garniers Tragödien neu herausgegeben. Pierre Ronsard stirbt.

1586. Fr. Beaumont und John Ford geb. Sir Philipp Sidney fällt. Der erste Teil von Marlowes „Tamerlan" bringt den Blankvers auf die Volksbühne. Erste englische Grammatik. W. Webbe's „Discourse of English poetry". Camdens „Britania".

1587. Maria Stuart hingerichtet. „The missfortunes of Arthur" gespielt. In Frankfurt erscheint das Volksbuch vom Dr. Faust.

1588. Besiegung der spanischen Armada. Leicester stirbt. Ein Deutscher errichtet die erste Papierfabrik in England.

1589. Gg. Puttenhams „Arte of English Poesie".

1590. „Tamerlan" gedruckt. Sidneys „Arcadia", die ersten drei Bücher von Spensers „Faerie Queene" und Lodges „Rosalynde" erscheinen. R. Garnier und Nik. Frischlin sterben.

1591. Daniels „Complaint of Rosamond" und Sidneys „Astrophel

and Stella“ gedruckt. Harringtons Uebersetzung von Ariosts „Rasendem Roland“. Essex führt Heinrich IV. von Bearn ein englisches Hilfsheer zu. Fischart stirbt.

1592. Daniels „Delia“. Beginn von Chapmans Homerübersetzung. Chettle gibt Greenes Pamphlet gegen Shakespeare, „A groatworth of wit“, heraus. Todesjahr von R. Greene und Montaigne. Chettle gibt eine Ehrenerklärung für Shakespeare ab. Englische Amadisromane.

1593. Erste Ausgabe von Shakespeares „Venus und Adonis“. Draytons Sonette. Watsons „Tears of Fancy“. „Titus Andronikus“ im Buchhändlerverzeichnis erwähnt. Marlowe ermordet. Dramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig.

1594. Erste Ausgabe von Shakespeares „Lukretia“, zweite von „Venus und Adonis“. Der zweite Teil „Heinrichs VI.“ gedruckt. Percys und Konstables Sonette. Bau des Globustheaters. Rinuccinis „Daphne“, die erste italienische Oper. Palestrina stirbt.

1595. Der dritte Teil „Heinrichs VI.“ und Sidneys „Apologie for Poetry“ gedruckt. Die Sonette von Barnefield und Barnes erscheinen. Essex erobert Kadix. Das Todesjahr von Drake, Thomas Kyd und Torquato Tasso.

1596. Shakespeares Sohn Hamlet stirbt. Das 4.—6. Buch von Spensers „Faerie Queene“ und Griffins Sonettensammlung „Fidessa“ erscheinen. Keplers „Prodromus dissertationum cosmographicarum continens: Mysterium cosmographicum“.

1597. Erster Druck von „Romeo und Julia“, „Richard II.“ und „Richard III.“. Bacon veröffentlicht zehn Essays. Shakespeare kauft New Place. Elisabeths Statut gegen Minstrels. Gg. Peele stirbt. Martin Opitz geb.

1598. Erster Druck der „Verlorenen Liebesmühe“ und des ersten Teiles „Heinrichs IV.“ Sidneys neue Sonette, Marlowes „Eduard II.“ und Ben Jonsons „Jedermann in seiner Laune“ erscheinen im Druck. Meres gibt in seiner „Palladis Tamia“ eine lobende Aufzählung Shakespearescher Dichtungen. Todesjahr Spensers, Lord Burleighs und König Philipps II. Frischlins „Operum poeticorum pars scenica“. Edikt von Nantes.

1599. Zweiter Druck von „Romeo und Julia“. Sonette von Shakespeare erscheinen in der Sammlung „The passionate Pilgrim“. Ben Jonsons „Jedermann außer seiner Laune“. John Shakespeare erhält ein Familienwappen. Essex in Irland. Oliver Kromwell geb. Widmanns Faustbuch.

1600. Erster Druck des „Sommernachtstraums“, „Kaufmanns von Venedig“ und von „Viel Lärm um Nichts“, „Titus Andronikus“, „Heinrich V.“ und dem zweiten Teile „Heinrichs IV.“ Englische Ueber-

setzung von Tassos „Befreitem Jerusalem". Die ostindische Kompanie gegründet. Hinrichtung Giordano Brunos. Kalderon geb. Rinuccini betitelt seine zweite Oper „Euridice" als „Tragedia di musica".

1601. Shakespeares Gedicht „Der Phönix und die Turteltaube" gedruckt. Shakespeares Vater und Nash gestorben. Essex' Aufstand und Hinrichtung. Southampton zum Tode verurteilt. Rob. Garnier gest. Tycho de Brahe geb.

1602. Erster Druck der „Lustigen Weiber von Windsor". Shakespeare kauft in Stratford Haus, Garten und Ackerland.

1603. Erster Druck des „Hamlet". Königin Elisabeth stirbt. Das Haus Stuart gelangt mit der Thronbesteigung Jakobs I. (VI. von Schottland) zur Herrschaft über Großbritannien und Irland. Lord Pembroke heiratet. Shakespeares Truppe erhält den Titel „The king's players".

1604. Zweiter Druck des „Hamlet". Erster Druck von Marlowes „Faust". Lord Sterlines Sonette. Die erste Aufführung von „Romeo und Julia" in Deutschland. Churchyard stirbt. Der erste Teil des „Don Quixote" erscheint.

1605. Shakespeare pachtet den Stratforder Zehnten. Lord Bacons Schrift „The advancement of learning". W. Davenant geb. Pulververschwörung. Jak. Ayrer stirbt.

1606. Das Drama „The returne from Parnassus". Lyly stirbt. P. Korneille geb.

1607. Edmund Shakespeare stirbt. Shakespeares Tochter Susanne heiratet den Dr. Hall. Thomas Heywood rühmt Shakespeares epische Gedichte. Davies erwähnt in einem Epigramme Shakespeare als Spieler von Königsrollen.

1608. Erster Druck von „König Lear". Th. Heywoods Tragödie „The rape of Lucrece". Shakespeares Mutter und Lord Sackville sterben. Milton geb.

1609. Erster Druck der Sonette, des „Perikles", von „Troilus und Kressida". Lord Bacon „De sapientia veterum".

1610. John Davies lobt Shakespeares „Venus und Adonis". Heinrich IV. von Frankreich ermordet.

1611. Veröffentlichung des 7. Gesanges von Spensers „Faerie Queene". Autorisierte englische Bibelübersetzung. Lord Napier's von Merchiston „Mirifici logaritmorum canonis descriptio".

1612. Webster rühmt in der Vorrede zu „Vittoria Akkorombona" den großen Fleiß Meister Shakespeares. Lord Bacon veröffentlicht 38 Essays. Der erste Teil des „Don Quixote" englisch.

1613. Brand des Globustheaters. Shakespeare kauft ein Haus in der Nähe von Blackfriars. Richard Shakespeare und Herzog Heinrich Julius von Braunschweig sterben. Cervantes veröffentlicht seine „Novelas ejemplares".

1614. H. Brookes lobt Shakespeares „Richard III.", Th. Freemann

seine epischen Gedichte. Chapmans Odysseeübersetzung. Große Feuersbrunst in Stratford.

1615. Camdens „Annales". Beaumont stirbt. Der zweite Teil des „Don Quixote" erscheint.

1616. Shakespeares Tochter Judith heiratet. Ben Jonson wird Poeta laureatus und gibt seine Dramen in einer Folioausgabe heraus. W. Shakespeare und Cervantes sterben. Brülows Drama „Julius Cäsar". Andreas Gryphius geb.

1617. Stiftung der fruchtbringenden Gesellschaft.

1618. R. Burbage stirbt. Hinrichtung Sir W. Raleighs. Opitz' „Aristarchus sive de contemptu linguae teutonicae". R. Weckherlins Oden und Gesänge. Jak. Ayrers „Opus theatricum". Schlacht am Weißen Berge.

1619. Der zweite und dritte Teil „Heinrichs VI." zum erstenmal zusammen gedruckt. S. Daniel stirbt.

1620. Lord Bacons „Novum Organon". Deutsche Sammlung der englischen Komödien und Tragödien. Der zweite Teil des „Don Quixote" englisch.

1622. Erster Druck des „Othello".

1623. Shakespeares Witwe stirbt. Die erste Sammlung von Shakespeares Dramen erscheint in Folioformat. Lord Bacons neun Bücher „De dignitate et augmentis scientiarum". Marinis „Adone".

1624. Opitz' „Buch von der deutschen Poeterei". Zinkgrefs Ausgabe Opitzscher und anderer Gedichte. Jak. Böhme stirbt.

1625. Lord Bacon veröffentlicht 58 Essays. König Jakob I., Lodge, Fletcher, Marini sterben.

1626. Lord Bacons Todesjahr. „Romeo und Julia", „Julius Cäsar", „Hamlet", „Lear" werden am Hofe zu Dresden aufgeführt.

1627. Drayton erwähnt Shakespeare. Opitz' „Daphne" die erste deutsche Oper. Gongora stirbt.

1630. Erste deutsche Uebersetzung von Sidneys „Arcadia". Kepler stirbt.

1631. John Dryden geb.

1632. Die zweite Folio enthält Miltons Verse auf Shakespeare. Blount gibt Lylys Komödien heraus. Spinoza geb.

1633. Erster Druck von Marlowes „Juden von Malta".

1634. Miltons „Komus". Chapman stirbt.

1635. Th. Cranley nennt „Venus und Adonis" als Lektüre von Buhlerinnen. Shakespeares Schwiegersohn Dr. Hall und Lope de Vega sterben.

1636. Lylys „Euphues" zum letztenmale gedruckt.

1637. Ben Jonson stirbt.

1638. Opitz bearbeitet Sidneys „Arcadia".

1639. Massinger stirbt.

1640. Die zweite Ausgabe der Sonette. Beim Ausbruche des Bürgerkrieges ordnet das Parlament die Schließung sämtlicher Theater an. Rubens stirbt.

1645. Tirso de Molina stirbt.
1647. Beaumont und Fletchers Dramen erscheinen in einer Folioausgabe.
1649. Shakespeares Tochter Susanna stirbt.
1650. Descartes geb. A. Gryphius veröffentlicht die Tragödie „Leo Armenius".
1652. Inigo Jones stirbt.
1655. Die letzte, achte, Auflage der „Lukretia".
1657. A. Gryphius' „Schimpfspiel Herr Peter Squentz".
1660. Rückkehr der Stuarts. Der französische Geschmack wird auf der englischen Bühne herrschend. Dekorationen und Schauspielerinnen.
1662. Shakespeares Tochter Judith stirbt.
1663. Die dritte Folio bringt den „Perikles" und sechs weitere zweifelhafte Dramen.
1667. Drydens „Essay of dramatic poesie". Miltons „Paradise lost".
1668. Davenant stirbt. Grimmelshausens „Simplizissimus" erscheint.
1669. Dryden verteidigt den Blankvers für das engl. Drama. Lafontaines „Adonis".
1670. Elisabeth Hall, Shakespeares Enkelin, stirbt. Schaubühne französischer und englischer Komödianten.
1671. Miltons Tragödie „Samson Agonistes" und sein „Paradise regained".
1674. Boileaus Arte poétique.
1675. Die letzte, zwölfte, Auflage von Shakespeares „Venus u. Adonis".
1678. Deutsche Oper in Hamburg.
1679. Christian Weises erste Tragödien.
1680. Aubreys Aufzeichnungen über Shakespeare.
1681. Kalderon stirbt.
1682. Shakespeare wird zum erstenmal in Deutschland genannt, von Morhof in dem „Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie."
1684. P. Korneille stirbt.
1685. Die vierte Folioausgabe. Veltens Gesellschaft wird zu sächsischen Hofkomödianten ernannt.
1693. Dowdalls Brief mit Notizen über Shakespeare.
1700. Dryden stirbt.
1705. Christian Weise hört zu dichten auf.
1708. Stehendes deutsches Theater in Wien.
1709. Rowes Shakespeareausgabe und erste Shakespearebiographie.
1714. Gluck geb.
1716. Garrick geb.
1725. Gottscheds Theaterreformen beginnen.
1726. Ein Shakespearesches Drama, „Die lustigen Weiber", wird in Deutschland zum erstenmal erwähnt von Richey in Hamburg.

1734. Voltaires „Lettres sur les Anglais“.
1738. Aufhören der Hamburger Oper.
1740. Gottscheds deutsche Schaubühne. Bodmer erwähnt Shakespeare.
1741. Bodmer übersetzt eine Stelle aus dem „Sommernachtstraum“. v. Borck übersetzt den ganzen „Julius Cäsar“. J. E. Schlegel vergleicht Shakespeare mit A. Gryphius. Shakespeares Denkmal in der Westminsterabtei errichtet.
1744. Pope stirbt. Herder geb.
1745. Erste französische Shakespeareübersetzungen durch Laplace.
1747. Joh. Elias Schlegels theatralische Werke.
1755. Nicolais „Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland“. Lessings „Miß Sara Sampson“.
1759. Lessing empfiehlt in den Litteraturbriefen Shakespeare. Chr. Felix Weißes „Beiträge zum deutschen Theater“. Schiller geb. Young „On original composition“.
1761. Erste Aufführung eines Shakespeareschen Dramas, des „Sturms“, mit Shakespeares Namen in Deutschland durch Wieland.
1762. Beginn von Wielands Shakespeareübersetzung.
1764. Garrick veranstaltet eine große Jubelfeier in Stratford.
1765. Percys „Reliques of ancient poetry“.
1766. Gerstenberg predigt den Shakespearenthusiasmus in den „Schleswigischen Litteraturbriefen“.
1767. Deutsches Nationaltheater und Lessings Dramaturgie in Hamburg. Herders „Fragmente über die neuere deutsche Litteratur“. Farmers „Essay on Shakespeares learning“.
1768. Aug. W. Schlegel geb.
1769. Gluck erörtert in der Widmung seiner „Alkeste“ die Grundsätze des musikalischen Dramas.
1770. Goethe und Herder in Straßburg.
1771. Schröders erste Theaterdirektion in Hamburg.
1772. Lessings „Emilia Galotti“. Herders Shakespeareaufsatz. „Frankfurter gelehrte Anzeigen“.
1773. „Götz von Berlichingen“. Bürgers „Lenore“.
1774. Lenz' „Anmerkungen über das Theater“ und Uebersetzung der „Verlorenen Liebesmühe“.
1775. Beginn der ersten vollständigen deutschen Shakespeareübersetzung durch Eschenburg. Klingers „Otto“.
1776. Klingers „Zwillinge“; „Sturm und Drang“. Das Wiener Burgtheater wird Hof- und Nationaltheater.
1778. Herders Volkslieder. Malone versucht die chronologische Reihenfolge von Shakespeares Dramen zu bestimmen.
1779. Garrick stirbt. Nationaltheater in Mannheim.
1780. Malones Ausgabe der Sonette und epischen Gedichte. Wielands „Oberon“. Friedrichs II. „De la litterature allemande“.
1781. Lessing stirbt. Schillers „Räuber“. Goethe dichtet den ersten Maskenzug. Mozarts „Idomeneo“.

1782. Mozarts „Entführung aus dem Serail“. Schiller „Ueber das gegenwärtige deutsche Theater“.
1783. Schillers „Fiesko“.
1784. Schillers Vorlesung „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.)“
1786. Schröders zweite Theaterdirektion in Hamburg. Königl. Nationaltheater in Berlin. Karl Maria v. Weber geb.
1787. Mozarts „Don Juan“.
1788. Goethes „Egmont“.
1791. Beginn von Goethes Theaterleitung. Aufführung des „König Johann“ in Weimar. Mozarts „Zauberflöte“.
1792. Das erste und zweite Buch von „Wilhelm Meisters Lehrjahren“. Shakespeares Werke werden zum erstenmal in Amerika gedruckt.
1797. Beginn von Schlegels Shakespeareübersetzung. Schiller regt den Gedanken an, den ganzen Zyklus der Königsdramen auf die deutsche Bühne zu bringen.
1798. „Wallensteins Lager“ in Weimar.
1799. Die „Pikkolomini“ und „Wallensteins Tod“. Erster Druck des englischen Shakespearetextes in Deutschland (zu Braunschweig).
1800. Schillers Makbethbearbeitung.
1801. „Jungfrau von Orleans.“ Schlegel bricht seine Uebersetzung ab.
1803. H. v. Kleists „Familie Schroffenstein“.
1804. Schillers „Wilhelm Tell“.
1805. Beethovens „Leonore“.
1806. Zweite Bearbeitung von Beethovens „Leonore“.
1808. Der erste Teil des „Faust“. Fouqués „Nibelungen“.
1809. A. W. Schlegels „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur“.
1810. H. v. Kleists „Käthchen von Heilbronn“.
1811. Goethes Bearbeitung von „Romeo und Julia“. Kleists „Zerbrochener Krug“.
1813. Goethes „Shakespeare und kein Ende“. Richard Wagner, Friedrich Hebbel und Otto Ludwig geb.
1814. Beethovens dritte Bearbeitung der „Leonore“ als „Fidelio“.
1817. Drakes große Shakespearebiographie. Goethe tritt von der Theaterleitung zurück. Grillparzers „Ahnfrau“.
1818. Erste deutsche Uebersetzung von Marlowes „Faust“.
1820. Goethes Gedichte „Zwischen beiden Welten“ und „Kronos als Kunstrichter“. Erste Uebersetzung der Sonette. W. Scotts Roman „The Monastery“.
1821. Kleists hinterlassene Schriften. Grillparzers „Goldnes Vließ“. Webers „Freischütz“. W. Scotts Roman „Kenilworth“.
1823. F. Raimunds dichterische Thätigkeit beginnt mit dem „Barometermacher auf der Zauberinsel“. Webers „Euryanthe“.
1825. L. Tieck Dramaturg am Dresdener Hoftheater. Tiecks Novelle

„Dichterleben". Platen „Das Theater als ein Nationalinstitut betrachtet".
1826. Beginn des Schlegel-Tieckschen Shakespeare. Webers „Oberon".
1828. Goethes „Briefwechsel mit Schiller" beginnt zu erscheinen. Raupachs „Nibelungenhort". Tiecks Novelle „Das Fest zu Kenelworth".
1830. Beginn von Raupachs „Hohenstaufenzyklus".
1833. Vollendung des Schlegel-Tieckschen Shakespeare.
1835. Immermann übernimmt die Leitung des Düsseldorfer Theaters.
1841. Gründung der älteren „Shakespeare Society".
1843. Tieck veranstaltet in Berlin eine Aufführung des „Sommernachtstraums" auf dreiteiliger Bühne. Erste Aufführung von Wagners „fliegendem Holländer".
1845. A. W. Schlegel stirbt. Wagners „Tannhäuser".
1849. Gervinus' Buch über Shakespeare.
1850. Erste Aufführung des „Lohengrin" durch Liszt in Weimar.
1851. Richard Wagners Reform der dramatischen Dichtkunst in „Oper und Drama" vorgetragen.
1852. Auflösung der „Shakespeare Society". Richard Wagners Tetralogie „Der Ring des Nibelungen" als Dichtung vollendet.
1854. Beginn von Delius' Shakespeareausgabe.
1862. Hebbels Nibelungentrilogie.
1864. Dingelstedt bringt den Zyklus der Historiendramen in Weimar zur Aufführung. Gründung der deutschen Shakespearegesellschaft.
1865. Der erste Band des Jahrbuchs der deutschen Shakespearegesellschaft erscheint. Erste Aufführung von Wagners „Tristan und Isolde" in München.
1867. Beginn der von der deutschen Shakespearegesellschaft revidierten Uebersetzung.
1868. Erste Aufführung von Wagners „Meistersinger von Nürnberg" in München.
1871. R. Wagners gesammelte Schriften und Dichtungen.
1872. Grundsteinlegung eines deutschen Nationaltheaters zu Bayreuth.
1874. Al. Schmidts Shakespearelexikon. Erstes Gastspiel des herzoglich Meiningenschen Hoftheaters: „Julius Cäsar", „Wintermärchen", „Was ihr wollt", „Kaufmann von Venedig", „Makbeth", „Der Widerspenstigen Zähmung".
1876. K. Elzes Shakespearebiographie. Aufführung des „Rings des Nibelungen" zu Bayreuth. Otto Devrients Faustaufführung.
1877. Gründung der „New Shakspere Society".
1882. Erste Aufführung des Bühnenweihfestspiels „Parsifal" zu Bayreuth.
1883. Richard Wagner stirbt. Gründung des allgemeinen Richard-Wagner-Vereins zur Sicherung und Fortführung eines deutschen Nationaldramas zu Bayreuth.



